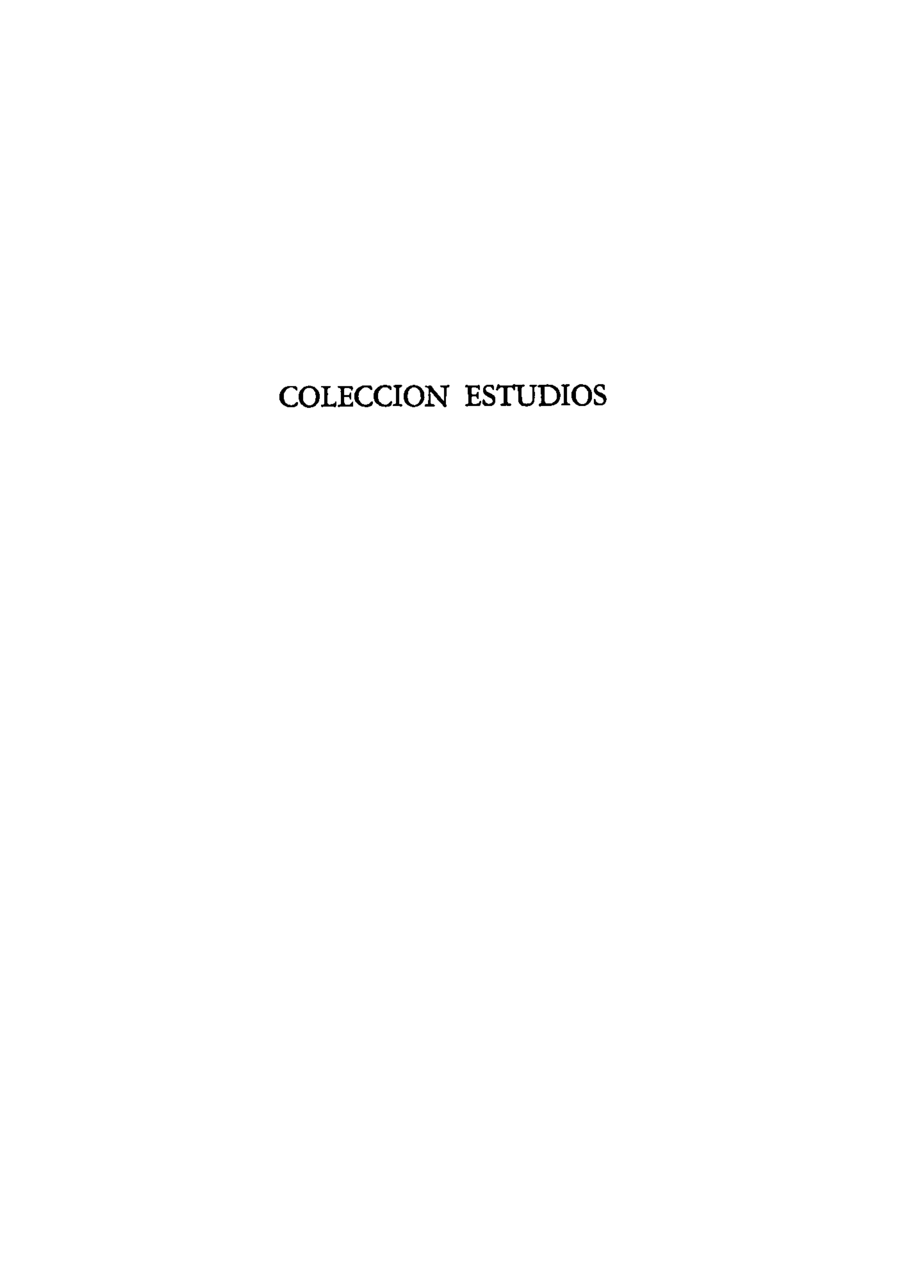


La simulación

Severo Sarduy

Monte Avila Editores



COLECCION ESTUDIOS

SEVERO SARDUY

LA SIMULACION

 MONTE AVILA EDITORES, C. A.

La Simulación conecta, agrupándolos en una misma energía —la pulsión de simulación—, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, mimikry dress art, anamorfosis, trompe-l'oeil.

El espacio donde se expande esa galaxia es el de la Pintura: reflexión y homenaje.

Cada mecanismo reconocible en ésta —copia, anamorfosis, trompe-l'oeil, etc.— va precedido por una *viñeta autobiográfica fijada,* fotografía, diapositiva o cuadro escrito que lo reproduce y motiva y en lo cual, aunque de otro modo, se encuentra el *paso al acto* del mecanismo plástico señalado.

I. LA SIMULACION

I. Copia / simulacro

Cestos de mimbre amontonados al fondo de un patio blanco, luz muy blanca. Desde la alberca con peces adormilados, chinos, hasta los cestos, un pasadizo entre muros de ladrillo, un traspatio de arecas, húmedo; el flamboyant sombrea de tachonazos rojos móviles la cal gruesa de los muros. No hay rumor de palomas.

Desde la alberca hasta la calle, en sentido opuesto al de la vista anterior, el comedor abierto al patio, que ameniza un escueto bodegón más bien ocre, de sombras apoyadas.

La mesa siempre puesta: mantel zurbaranesco de pliegues estudiados, compotera de loza —marañones, guanábanas, nísperos, mangos orientales pulposos y rojos, manchados de amarillo y negro—, poliédrica jarra de agua —un lamentoso lezamesco por el posible reflejo lineal, inmóvil y morado sobre el holán de hilo: entre nosotros de costumbre, no se tomaba vino.

Al centro, grave como una cita insular de Gaudí, una lámpara de cerámica, motivos florales estilizados, volutas vegetales, armazón negra que vienen a golpear en el calor del mediodía los zunzunes, ciegos.

Balances coloniales o desproporcionados, losetas blancas, un gran armario de caoba, lleno de pañoletas bordadas con una campana en el cerrojo.

Afuera la calle adoquinada, vacía. Silencio. Una calesa con los mangos apoyados por el suelo. No hay viento. Sopor. Barroco siestero.

Otra calle, ésta de tierra. Ventanas de hierro, quicios disparejos. Lo hemos adornado todo para el San Juan: de fachada a fachada, banderillas de celofán, flores en la acera, pollos y puercos: la cuadra se presenta al concurso de adornos carnavalescos bajo el abuso de lo rural; machetes y sombreros de guano resumen la apresurada indumentaria dominguera de los vecinos.

Esa pelandruja que veis a la derecha, entre un loro en su aro y un guanajo, vestida de rojo tomate con los tacones altos hundidos en el fango, sacudida por una carcajada convulsiva que ha movido en lo alto de su cabeza un gran copete de plumas de pavo y una tiara de diamantes —en la foto, una hilera de lucecillas, de puntos emborronados, claros—, esa fletera con un pericón en la mano y ojos de mora, no es otro que yo.

Es de tarde y quizás ha llovido. Se nos ocurre, con mi padre, disfrazarnos. El, de mamarracho o de ensabanado —una careta de cartón pintarrajado o una sábana—; yo, con los atuendos más relumbrones de una gaveta maternal heredada. Cuando salgo a la calle, trastabillando como sobre zancos, mi padre cierra la puerta de un tirón y grita: "¡Allá va eso!". Después, sale él y nos vamos bailando. Hemos bebido prú santiaguero. Seguimos rumbas y congas por las cuadras aledañas, venecianas sin disimulo —góndolas en seco—, gallegas o chinas: una prima mía, hija de chino, recibe a los notables encorbatados, con quimono y dos moños que atraviesan agujetas de brilladera, sentada por el suelo de mimbre en una pagoda transparente, de bambú y papel celofán; está modosa y apropiadamente enigmática; ofrece té.

Ahora me río como una loca, sacudido más bien por espasmos pilóricos: y es que en lugar de gallinas culecas, ramas de guásima, chivos y conejos, me veo en un decorado regio, muebles negros laqueados, de ángulos rectos y muy bajos, tapices con círculos blancos, columnas de espejos fragmentados. Sobre las mesas obscuras, ramos de oro, en delgados búcaros japoneses; biombos y cojines turcos, malvas y plateados, lámparas opacas: me-

tales y discos superpuestos, de cristal irisado. Escaleras amplias, de pasamanos esmaltados y curvos, que interrumpen cariátides desnudas, portadoras de antorchas. Comienza el vals.

Me río, pues, de todo, pero ahora más, porque me río de los que se ríen —de mí—, de la risa misma, de la muertecita que se me aparece burlona detrás de los biombos vieneses, con los párpados blancos y cosidos.

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la *mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos* sea *una imagen del otro:* que lo mismo sea lo que no es. *Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una* intensidad de simulación *que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación.*

Y ahora, en medio de cojines rubendarianos y cortinajes, con fondo de biombos y valses —entre pajarracos y pollos—, sólo reino yo, recorrido por la simulación, imantado por la reverberación de una apariencia, vaciado por la sacudida de la risa: anulado, ausente.

"We dress for own pleasure and get off on each other. It's our own small world; within it we understand and are understood and we do what we want. When we put on our clothes, we feel free. If other people want to share in our joy and freedom, they're welcome too. There's strength and selfconfidence in the way I dress.

Suddenly, I dont feel ugly anymore".

Gilles Larrain, *Idols*.

El travestí no imita a la mujer. Para él, *à la limite*, no hay mujer, sabe —y quizás, paradójicamente sea el único en saberlo—, que *ella* es una apariencia, que su reino y la fuerza de su fetiche encubren un defecto.

La erección cosmética del travestí, la agresión esplendente de sus párpados temblorosos y metalizados como alas de insectos voraces, su voz desplazada, como si perteneciera a otro personaje, siempre en *off*, la boca dibujada sobre su boca, su propio sexo, más presente cuanto más castrado, sólo sirven a la reproducción obstinada de ese ícono, aunque falaz omnipresente: la madre que la tiene parada y que el travestí dobla, aunque sólo sea para simbolizar que la erección es una apariencia.

El travestí no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte.

El mimetismo, para Roger Caillois, "se presenta bajo varios aspectos diferentes, que tienen, cada uno, su correspondencia en el hombre: *travestí*, *camuflaje* e *intimidación*. Los mitos de metamorfosis y el gusto del disfrazamiento responden al travestí (*mimicry*, propiamente dicha); las leyendas de sombrero o de manto de invisibilidad al camuflaje; el terror al mal de ojo y a la mirada

paralizante (médusant) y el uso que el hombre hace de la máscara, principalmente, pero no exclusivamente, en las sociedades dichas primitivas, a la intimidación producida por los ojillos (ocelles) y completada por la apariencia o la mímica aterrorizante de ciertos insectos" [1].

El travestí humano es la aparición imaginaria y la convergencia de las tres posibilidades del mimetismo: el *travestimiento* propiamente dicho, impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del "juego" aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable —ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer, "folie douce" que denunciaba un ex travestí del Carrousel [2]; —pero también el *camuflaje,* pues nada asegura que la conversión cosmética —o quirúrgica— del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, *d'effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos y, en la medida de su separación, de su diferencia, de su deficiencia o su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal del travestí y su fascinación por la *fijeza* a su vez fascinante; finalmente la *intimidación,* pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran: cito la fobia de un amigo, falsa walkiria, en los cabarets tangerinos de los sixties, donde a cada noche, se desplegaban sobre la ciudad, como bandas fosforescentes de crisálidas recién brotadas, travestís opulentos y oxigenados; azafranados andaluces, de manos empalagosas y rituales, dahomeyanos drogados, canadienses acromegáli-

1. Roger Caillois, *Méduse et Cie,* NFR, Gallimard, 1960, pág. 31.
2. Porque, como los insectos, los travestís son *hipertélicos:* van más allá de sus fines, toman un exceso de precauciones con frecuencia fatal. Esa feminidad suplementaria y exagerada los señala, los denuncia.

cos que sofocaban los difíciles pasos de un dorisdayano *play-back*. Recuerdo el rostro demudado del temeroso, cuando lo rozaban, como élitros letales, las organzas almidonadas y filosas de las faldas plisadas, las flores envenenadas que apretaban entre las manos amarillentas y escuálidas, y hasta el perfume barato y dulzón que compraban en la Medina e inundaba, desde antes de que entraran, el tugurio, los danzantes sacudidos por la voz suahilí de Miriam Makeba.

Otro resplandor recorre simétricamente al travestí y al insecto. El hombre puede pintar, inventar o recrear colores y formas que dispone en su exterior, sobre la tela, fuera de su cuerpo; pero es incapaz e impotente para modificar su propio organismo. El travestí, que llega a transformarlo radicalmente, y la mariposa, pueden pintarse a sí mismos, hacer de su cuerpo el soporte de la obra, convertir la emanación del color, los aturdidores arabescos y los tintes incandescentes en un ornamento físico, en una "autoplástica", aunque esas obras. "indefinidamente repetidas, no pueden evitar una fría e inmutable perfección".

Si nos atenemos al apabullante catálogo *Adaptive Coloration in Animals*, de Hugh B. Cott, y leemos en función de cromatismo animal la parada cosmética del travestí [3], esa panoplia cromática será más descifrable. Se trata, siguiendo estas reparticiones, de colores *apatéticos*, es decir, destinados a despistar y dentro de ellos, el travestí apelaría a la gama de los *pseudosemáticos*, los que advierten al revés. Si consideramos al contrario que el travestí trata de atraer al hombre, que todo el esfuerzo metamorfósico no tiene más sentido que la captación del macho —teoría más que improbable—, los colores del maquillaje y las diversas modificaciones somáticas serían *anticrípticas*, co-

---

3. Ignoro si soy el primero en hacerlo. Espero que después del rotundo alegato de Roger Caillois, en *Méduse et Cie*, no sea ya necesario excusarse por los argumentos antropocéntricos. El hombre y los insectos son solidarios de un mismo sistema y excluir a los últimos de todo sistema humano sería aún más absurdo.

mo los de la manta, que se transforma en hoja o en flor para que la presa se acerque a ella sin desconfianza. Cuando el insecto reviste una forma atractiva para la presa, el aspecto de una flor determinada donde la víctima de costumbre encuentra su botín, los colores son *pseudo-episemáticos;* se pudiera aplicar esta denominación a los travestí si se considera que imitan a la mujer, y que la mujer es el receptáculo habitual del hombre, dos premisas discutibles. El animal-travestí no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para *desaparecer.*

Si he referido el travestismo humano a una pulsión letal, desde el punto de vista de la *teatralidad* animal esta pulsión emana más bien del camuflaje, que es "una desaparición, una pérdida facticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible" y que supone "inmovilidad e inercia" (*op. cit.*, págs. 81 y 82).

En definitiva, lo letal no es a su vez más que una forma extrema, el exceso del despilfarro de sí mismo, y si se tiene en cuenta que el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aún si no sirven para nada —numerosos estudios lo demuestran[4]— colores, arabescos, filigranas, transparencias y texturas, tendremos que aceptar, al proyectar este deseo de *barroco* en la conducta humana, que el travestí confirma sólo "que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural" (*op. cit.*, pág. 99).

4. El más concluyente es el examen de las vísceras de 80.000 pájaros, practicado desde 1885 hasta 1932 por el United States Biological Survey y publicado por W. C. McAtee y que prueba que en el estómago de los pájaros había tantas víctimas mimetizadas como no mimetizadas, según las proporciones de la región: McAtee afirma pues, la perfecta inutilidad del mimetismo.

"El Extranjero. ¿Conoces tú, del juego, una forma o más sabia o más graciosa que la mimética?".

Platón, *El Sofista,* 234 b.

Pero antes de atrapar a la bestia, de envolverla en las redes en que el razonamiento sabe cazarla —el diálogo platónico avanza así: imágenes cetreras o bélicas, como si la lógica no surgiera más que en el ámbito de una agresión, en el intervalo de una violencia—, antes de capturar al sofista y librarlo al soberano, es urgente dividir el arte de fabricar imágenes, "ya que si, en las partes sucesivas de la mimética, haya algún refugio donde esconderse, lo seguiremos paso a paso, dividiendo sin tregua cada porción que lo proteja. Que de ningún modo, ni él, ni ninguna otra especie, pueda jamás jactarse de haber esquivado una persecución tan metódica, tanto en el detalle como en el conjunto" [5].

Lo importante es que la división de las formas miméticas obedece a una "caza", a un acoso; colabora, con su partición, en una forma de terror: hay que sitiar al mago, al imitador, al inventor de ilusiones, al simulador. ¿Se trata de un copista? El que copia, primera forma de mimetismo, reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado. Pero cuando se trata de modelar o de pintar una obra de gran talla surgen las dificultades: si se reproducen las proporciones verdaderas, las partes superiores nos parecen demasiado pequeñas y las inferiores demasiado grandes, ya que vemos unas de cerca y otras de lejos. Se emplean entonces

5. *Op. cit.,* 235 c.

las proporciones que "dan la ilusión" al modelo: se trata del simulacro: "Es la debilidad de nuestra naturaleza lo que da a la pintura en perspectiva, como el arte de los constructores de ilusiones y a todas esas invenciones artificiosas, su poder mágico" [6]. ¿En cuál de estos campos, delimitados por una intimidación, alineados al poder de lo verosímil, encerrar al sofista? ¿Dónde, esa subversión del platonismo que iría, en escala ascendente, desde el mimetismo hasta la pintura barroca? ¿Copias-íconos o simulacros-fantasmas? "Si las copias o íconos son buenas imágenes, y bien fundadas, es porque están dotadas de parecido. Pero el parecido no debe entenderse como una relación exterior: va menos de una cosa a otra que de una cosa a una Idea, ya que es la Idea la que comprende las relaciones y proporciones constitutivas de la esencia interna". Al contrario, los simulacros, "a lo que pretenden, al objeto, la calidad, etc., pretenden por debajo, bajo cuerda, utilizando una agresión, una insinuación, una subversión, "contra el padre" y sin pasar por la Idea".

Más que aparentados a la esencia del modelo, y a su reconstitución puntual, respetuosa, los fenómenos a que nos interesamos —sobre todo en el caso del travestismo sexual humano— parecen empecinados en la producción de su *efecto*. De allí la intensidad de su subversión —captar la superficie, la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la Idea— y la agresividad que suscitan en los reivindicadores de esencialidades la extrañeza de su teatralidad que funciona como en un vacío, la fijeza —atributo de lo letal— de su representación robada, y el desafío que representa para las múltiples ideologías de lo económico la ostentación de su gasto en vano.

El modelo y el ícono que lo imita, que intenta duplicar su verdad, su identidad última, son relegados, postergados en un mismo registro de exactitudes y fidelidades: esas que abandonan o desprecian, fascinantes en el espejeo de

6. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969, págs. 292 y siguientes; *idem*. para las dos citas que siguen.

su inmovilidad, en el rapto de los atributos visibles, los adeptos de la exhibición y el juego, los convertidos en el soporte que los mantiene, los adictos a la invisibilidad: ilusionistas y simuladores.

La mariposa convertida en hoja, el hombre convertido en mujer, pero también la anamorfosis y el trompe-l'oeil, no copian, no se definen y justifican a partir de las proporciones verdaderas, sino que producen, utilizando la posición del observador, incluyéndolo en la impostura, la verosimilitud del modelo, se incorporan, como en un acto de depredación, su apariencia, lo simulan.

Los dialogantes platónicos, sin embargo, atrapados en la compulsión clasificadora, perturbados por el poder que, dividiendo para reducir, generan, llegan a marginar, o a elidir —inaugurando así una actitud que es aun la del pensamiento occidental— la cuestión fundamental: no los mecanismos de la simulación, ni sus relaciones con la lógica del sofista, sino su centro germinador: ¿quién simula, desde dónde, por qué? ¿Qué pulsión obliga al sofista al mimetismo, qué compulsión de disfraz, de aparecer-otro, de representación, de tener acceso al mundo de las proporciones visibles, perturbando las del modelo para que las imitadas parezcan reales?

En Occidente, o en ese esbozo de su técnica que es el diálogo platónico, no encontramos, a esta pregunta, más que respuestas demasiado inmediatas, asertivas, aseguradoras de presencia. En Oriente se diría que el saber en sí mismo es un estado del cuerpo, es decir, un ser compuesto, una simulación de ser —de ser *ese* saber—, que no hace más que recordar el carácter de simulación de todo ser —al manifestarse como *ese* ser.

Para saber qué simula, habrá que ir pues hasta ese espacio en que el saber no está en función binaria, ni surge en el intersticio, el magnetismo o la antagonía de los pares de opuestos, sino que, el cuerpo condicionado, sosegado, lo recibe más que lo conquista, sin depredación de un exterior.

Reverso del saber que se posee —también se poseen, entre nosotros, los idiomas y las cosas—, en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías —budismo, taoísmo—, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino *una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible*, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación.

Es el vacío, o el cero inicial, el que en su mímesis y simulacro de forma proyecta un uno del cual partirá toda la serie de los números y de las cosas, estallido inicial no de un átomo de hipermateria —como los postulan las teorías cosmológicas actuales— sino de una pura no-presencia que se trasviste en pura energía, engendrando lo visible con su simulacro[7].

A partir de esta nada y en función de ella, más presente cuanto más intensas son las imitaciones, más logrados los camuflajes, más exactas las analogías y usurpaciones del modelo, deben de leerse los fenómenos que aquí enumeramos, los cuales, a su vez, no son más que la teatralidad y saturación máxima, vistos desde la vacuidad inicial, de todos los otros.

---

7. Basta con emprender una lectura filosófica —no digo religiosa: el budismo no es una religión— de la pintura china, para que el vacío surja como principio generador, activo: "Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago o inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío, el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema, sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo. François Cheng, *Vide et plein*, París, Seuil, 1979, pág. 21; y también: Lao-Tzu, *Tao-te-ching*, cap. XL: "El Tener produce diez mil seres, pero el Tener es producto de la Nada (wu)", y *Chuang-tzu* (capítulo Cielo-Tierra): "En el origen no hay Nada (wu); la Nada no tiene nombre. De la Nada nace el Uno; el Uno no tiene forma".

II. Anamorfosis

Mitigaban las pausas de sobremesa, con insistentes añoranzas tropicales, el olor tenaz y dulzón de las frutas importadas, dispuestas con excesiva simetría en un compotero de loza, la caoba de los muebles, y hasta algunas guarachas fonográficas que dispersaba en la sala cerrada el desmesurado pabellón de una bocina.

Nunca se abrían las cortinas opacas: evitaban las ortogonales negras de los árboles de invierno, idénticos a lo largo de la avenida, la llovizna puntual del mediodía, y sobre todo ese gris metálico y unido del cielo, que anunciaba en las islas lejanas tiempo de ciclón.

Dos hermanas consulares, apropiadamente nostálgicas de ciertos sabores inefables que perdía en la distancia el aguacate con piña, del agua de coco bajo una guásima y de las flauticas chinas en las orquestas crepusculares, evocaban en premeditados monólogos la austeridad insomne de los días revolucionarios, la astuta pedagogía del líder y los congresos multitudinarios con banderines agitados entre insistentes copitas de daiquirí.

Un adusto secretario, que parco y encorbatado escuchaba burlón el cantábile de evocaciones y consignas entonado a cada plato por las cónsules corales, pidiendo permiso, antes de que llegara el café recién molido y los Romeo y Julieta *en la cajita de viñetas barrocas que suscitaban oportunos comentarios coloniales, se levantó de la mesa y acudió al teléfono. Dio vueltas a la manivela. Des-*

colgó. El inmediato silencio de las hermanas permitió captar la totalidad de las preguntas, que, fanfarronas en su exceso de banalidad, agobiantes de simpleza, llegaron a intrigar a los comensales envueltos en las azuladas volutas del habano. Aún a pesar de la destreza que las bocanadas vueltabajeras imprimen a toda manteia *—como lo saben, al chupar sus puros, las ahumadas santeras servidoras de San Lázaro— no lograban los satisfechos descifrar aquellas interrogaciones. De las respuestas, no les llegaba más que una vocecilla de ultratumba y fañosa, estilo Shirley Temple, cuando no un chirrido escalofriante, como de pajarraco de cuerda, que les perforaba el laberinto.*

—Buenos días. Es de parte de su Excelencia. Quisiera un café con leche bien caliente, para las doce. Pero por favor, que no suceda lo del otro día, que enviaron el café por una parte y la leche por otra.

—. . .

—¿De dónde viene ese café? ¿De Brasil?

—. . .

—¿Es fuerte?

—. . .

—Mejor si no tiene nada de dulce.

—. . .

—No la queremos. La leche de aquí es insípida, ya lo sabe.

—. . .

—¿A qué hora?

—. . .

—Imposible. Llega el embajador soviético.

—. . .

—Sin falta. Una taza grande y bien caliente.

—. . .

—¿Otra vez? Pero siempre aumentan. Qué se le va a hacer.

—. . .

—Son los tiempos.

—. . .
—*Adiós.*

Días después, en uno de esos virajes zarzueleros de la historia, los héroes al uso, como era de esperarse, fueron declarados traidores, sus enemigos loados y elevados al rango de próceres, y sus embajadores, con la rémora de asopranadas hermanas, cesanteados y convocados a la plaza vengadora por un urgente tribunal del pueblo.

Mientras, en los salones diplomáticos los deudores acezantes recogían, en el abur de arranque, y envolvían en urgentes paquetes de periódicos empatados con esparadrapos los últimos muebles de caoba, un cocodrilo reducido y un retrato al óleo, para venderlo en alguna feria suburbana, del Benefactor de ayer, el ahora desmelenado secretario, sulfurado por la ira, dando topetazos y traspiés contra los ávidos agentes de la mudanza, en medio de la escena vociferó:

—J'en ai vu de toutes les couleurs! Blancos desmadejados y pálidos; negros luchadores, gimnastas africanos desempleados en la metrópoli y deseosos de abandonar el olor persistente del cuscús en lata y la chilaba listada, y más que nada, mestizos de todos los tonos, de procedencia casi siempre sudamericana, efímeros vendedores de guacamayos y careyes, que en solapadas visitas a diplomáticos tapujeados y arcádicos, ahuyentaban los ayunos de fin de mes. ¡Qué desfile de sepias!

Lo "dulce", en aquella hermenéutica simplona —los blancos "leche"; los negros "café", etc.—, designaba las tendencias dóciles de los que fingían, en los trasteros de las delegaciones, resignada sumisión, gozaban afrentas y hasta aceptaban, por un suplemento tarifado, algunos sopetones y escupitajos. Lo "fuerte", como era de esperarse,

connotaba la tendencia francamente opuesta: los había que llegaban, cachondos y coléricos, con unos copetazos fosforescentes de pastis, *y ya en los disimulados pasillos de servicio, distribuían bofetadas sordas y pellizcos pasajeros a los taimados representantes de la representación.*

Los lugares y horas de visita —concluyó el afocante secretario, quitándose un zapato y subiendo el pie liberado a una amanerada consola— correspondían con los reales, así es que no merecen mayor elucidación. En eso —reconoció aliviado— siempre fue muy correcta la agencia cia de gigolos.

Lo que ustedes dicen tendría otro, o quizás otros sentidos, si ustedes pudieran saber, cada vez, quién se dirige a qué. Y también lo que ustedes miran, a condición de aceptar que la tela se trama de deseo.

François Whal.

El lector de anamorfosis, es decir, el que bajo la aparente amalgama de colores, sombras y trazos sin concierto, descubre, gracias a su propio desplazamiento, una figura, o el que bajo la imagen explícita, enunciada, descubre la otra, "real", no dista, en la oscilación que le impone su trabajo, de la práctica analítica: "su acción terapéutica, al contrario, debe de ser definida esencialmente como un doble movimiento gracias al cual la *imagen*, al comienzo difusa y rota, es regresivamente asimilada a lo real, para ser progresivamente desasimilada de lo real, es decir, restaurada en su realidad propia" [1]. En el operar preciso de una lectura barroca de la anamorfosis, un primer movimiento, paralelo al del analista, asimila en efecto a lo real la imagen "difusa y rota"; pero un segundo gesto, el propiamente barroco, de alejamiento y especificación del objeto, crítica de lo figurado, lo desasimila de lo real: esa reducción a su propio mecanismo técnico, a la teatralidad de la simulación, es la *verdad* barroca de la anamorfosis.

Lectura frontal: concha marina, nacarada y husoide, tangencial en el primer plano de *Los Embajadores* de Holbein, frontispicio desmesurado sin otro apoyo que el de su sombra en la geometría marmórea, en una marquetería precisa —la del mosaico del santuario de Westminster—, suspendido por un hilo invisible. O se trata de un hueso

1. Jacques Lacan, *Ecrits,* París, Seuil, 1966, pág. 85.

de sepia, una nave espacial ósea, un reloj blando de Dalí —según Lacan—; la evidente referencia marina evoca en todo caso el barroco manuelino: viajes, oriente, esferas armilares, anclas y cuerdas.

Jean de Dinteville, seigneur de Polisy y Georges de Selve, obispo de Lavour, los embajadores, flanquean un mueble que en sus dos repisas expone el cuadrivium de las artes liberales: arriba, un globo celeste, un torqueto, instrumento astronómico cuya posesión fue reservada "a los grandes de este mundo", un libro y un reloj solar; abajo, un globo terrestre, una escuadra y un compás, un laúd y dos libros, *L'Arithmétique des Marchands,* de Petrus Apianus (Ingelstadt, 1527) y *Gesangbüchlein,* de Johann Walter (Wittemberg, 1524), abierto en una coral de Lutero; a su lado, partituras en sus rollos, o flautas.

El laúd es un análogo formal de la concha, como lo son del cetro que sostiene distraídamente en la mano derecha Jean de Dinteville los rollos de partituras o flautas amontonadas en la repisa inferior.

Los objetos y sus metonimias o análogos formales trazan una cruz en el primer plano del cuadro, como la que, en las banderas de pirata o los frascos de veneno, tacha una calavera.

Lectura marginal: una vez el sujeto desplazado, situado al borde de la representación, de lo figurado en la tela (de la superficie del discurso), tiene acceso al segundo sentido: la concha marina se convierte en una calavera. *Vanidad de la representación:* falacia de la imagen y futilidad de las embajadas. Lo que preside y se superpone en el primer plano de los retratos y de los emblemas —la naturaleza muerta astronómica y musical—, la calavera, es el símbolo de lo impermanente y efímero de su misión, la muerte que la clausura en lo ilusorio de toda representación. O si se quiere: todo discurso tiene su reverso, y sólo el desplazamiento oportuno del que escucha, del que, aparentemente ajeno o indiferente a su enunciación, redistribuye sus figuras —las retóricas del discurso, las emblemáticas de la imagen—, lo revela. La organi-

zación supuestamente descuidada y azarosa del discurso manifiesto, las constelaciones formales que en su escucha o su visión, sin motivo aparente, se crean (la cruz metonímica de *Los Embajadores*), las repeticiones, faltas, enfatuaciones, olvidos y silencios del analizante, dirán al lector hacia dónde desplazarse, al objeto de qué fantasma substituirse, con qué sitio del sujeto en el fantasma concluir.

Lectura barroca: ni concha ni cráneo —meditación sin soporte—; sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso —el otro de la representación—; la ***pulsión de simulacro*** que en *Los Embajadores*, emblemáticamente, se desenmascara y resuelve en la muerte.

"Pero en su propia reacción al rechazo del oyente, el sujeto va a traicionar, a dejar ver la *imagen* que le substituye: En su imploración, sus imprecaciones, sus insinuaciones, provocaciones y trampas, en las fluctuaciones de la intención que tiene con él y que el analista registra, inmóvil pero no impasible, el sujeto *le comunica el dibujo de esa imagen.* Sin embargo, a medida que sus intenciones se precisan en el discurso, se van mezclando con testimonios que el sujeto les presenta como apoyo, que les dan cuerpo, les vuelven a dar aliento: formula eso de que sufre y lo que aquí quiere sobrepasar, aquí confía el secreto de sus fracasos y el éxito de sus propósitos, aquí juzga su carácter y sus relaciones con los otros. Así informa del conjunto de su conducta al analista, quien, testigo de ésta por un momento, encuentra en ella una base para su crítica. Lo que después de la crítica esa conducta muestra al analista, es que en ella actúa permanentemente, la *imagen* misma que en lo actual él ve en ella surgir. Pero el analista no está al final de su descubrimiento, pues a medida que la petición toma forma de alegato, el testimonio se enriquece con los llamados al testigo; se trata de puros relatos que parecen "fuera del tema" y que el sujeto lanza ahora a la corriente de su discurso, los eventos sin intención y los

fragmentos de recuerdo que constituyen su historia, y entre los más inconexos, los que afloran desde su infancia. Pero he aquí que entre ellos el analista reencuentra esa *imagen* misma que en su juego él ha suscitado del sujeto y cuya marca ha reconocido impresa en su persona, esa imagen que él bien sabía de esencia humana ya que provoca la pasión, ya que ejerce la opresión, pero que, tal y como él mismo lo hace con el sujeto, *ocultaba sus trazos a su mirada*"[2].

La anamorfosis y el discurso del analizante como forma de ocultación: algo se oculta al sujeto —de allí su malestar— que no se le revelará más que gracias a un cambio de sitio. El sujeto está implicado en la lectura del espectáculo, en el desciframiento del discurso, precisamente porque eso que de inmediato no logra oír o ver lo concierne directamente en tanto que sujeto.

Lo inquietante es que la relación frontal del sujeto al espectáculo no pueda considerarse como algo adquirido con la certeza de una premisa.

Si la perspectiva se presenta, desde Alberti, como una racionalización de la mirada, como la "costruzione legittima" de su jerarquización de las figuras en el espacio y la realidad objetiva de su funcionamiento, la anamorfosis, "perspectiva secreta" (Durero), funcionamiento marginal y perverso de esa legitimidad, se asocia, desde su invención, con las ciencias ocultas, con lo hermético y la magia (Niceron).

La perspectiva, desde su origen, funciona como un reloj, o como el mecanismo regular y aceitado de la época, las máquinas hidráulicas y el autómata (Salomón de Caus): poesía inmediatamente legible, sin figuras, reconstitución nítida, eficaz; la anamorfosis, al contrario, se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse

2. Jacques Lacan, *op. cit.*, pág. 84. El subrayado es mío.

oblicuamente con relación al texto, como ya lo sostenía Galileo.

Más: esa obscuridad de las formas contenidas en otras formas, del disfrazamiento [3], falsa medida y verdad tergiversada, como después de un camuflaje o un travestismo, se relaciona a tal punto lo oculto que se llega a identificarla con lo maléfico: "Esos cuadros —las anamorfosis— me parecen estar hechos más bien para representar visiones de sueños lúgubres o aquelarres de brujas y sólo son capaces de producir tristeza y terrores y hasta hacer abortar o depravar el fruto de las mujeres encintas, no creo que sirvan a la representación de temas naturales y agradables" [4].

A través del síntoma el cuerpo puede asumir accidentalmente — por ejemplo, caer, perder el equilibrio— lo que le falta al sujeto sin que éste lo sepa —en este caso: "nadie me sostiene"—; el síntoma es la conversión tatuada de lo no dicho, la marca de lo inescuchable. A través de la anamorfosis, la pintura puede dar a ver (con una inquietante cercanía, enmascarándola en una forma falaz, suspendida sobre el suelo y en primer plano), la imagen última, esa que no se percibe más que cuando el sujeto que se va —*le sujet qui se barre*—, ya al abandonar la pieza en que se encuentra la representación, desilusionado y sin esperanzas de comprender el jeroglífico de nácar, como para despedirse, mira hacia su izquierda, mira hacia *la siniestra*, y como en un *rebus* analítico, es precisamente a ella, a la Siniestra, en el esplendor macabro de su blasón óseo, a la que descubre tronando ante las medidas terrestres —la Perspectiva y la Música— y celestes —la Astronomía—: reidora en el primer plano, la Toda-Hueso avanza escindiendo la mirada final del espectador.

---

3. Sobre esta idea y sobre toda la concepción de la anamorfosis que aquí utilizo: Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux,* París, Olivier Perrin, editeur, 1969.
4. Grégorie Huret (1670), citado por Baltrusaitis.

La opacidad, lo indescifrable en primer plano. Andy Warhol va a terminar la era de lo legible en pintura y por ello la consignación de lo opaco. Llega a eliminar, trayendo lo agresivamente accesorio al plano de sujeto único de la representación, la noción misma de plano, con lo que ésta implica de residuo jerárquico y conceptual de la perspectiva.

Holbein/Warhol: motivación del trabajo analítico por exceso de opacidad, por anuncio de codificación suplementaria cuando lo ilegible constituye el primer plano de la representación o por exceso de transparencia, furia de realismo, cifra de una teatralidad contra toda interpretación. En el Pop todo da igual, todo da igual a todo[5]: plano único, sin jerarquía ni referente halógeno —ni siquiera la "vida", indistinguible en este gesto de la obra; más bien la muerte, inscrita en la pulsión mecanizada de la repetición.

Magritte nos presenta la misma legibilidad, es cierto, lo inmediato de una captación, aprehensión brutal e instantánea del "tema", pero en él, se trata de una *simulación de transparencia* que sólo está en función de una densidad subyacente, y ésta, por su hermetismo, no puede ser figurada más que bajo la evidencia meridiana de ciertos emblemas o bajo la representación, sospechosa por excesivamente gráfica, de la fantasía. Leyes y procedimientos que derivarían de una heráldica, nunca de una estilística.

Warhol y los hiperrealistas consignan los objetos con nitidez excesiva, hasta hacerlos bascular de nuevo en su reverso onírico o alucinado; el primero, bajo la forma de la repetición que toma al sujeto como testigo de la esencial monotonía de todo lo que le interesa, como si la ley del regreso fuera su clave más secreta. De allí que esa violencia en la nitidez sólo sea solidaria de una igual *indiferencia;* apoteosis calma, sin arrogancia técnica —en el Pop— ni anclaje conceptual, que se apodera con igual

5. Patrick Mauriès, *Second manifeste camp*, París, Seuil, 1979.

détachement de todo lo que le caiga a mano, cosa o persona, de la copia, o, incluida en la pulsión de repetición, de la copia de la copia, hasta llegar al borrón o al agotamiento— llenar con una misma imagen todo el museo.

Ni subversión de la imagen al señalar, más que a ella, a los sistemas de codificarla, ni metafísica de lo figurable. Sólo es maravilloso el aburrimiento programado, el hastío repetible y refractario a todo discurso que no sea el de su propia tautología, a todo análisis que no quede como englobado, tragado, incluido —como los clichés que constituyen los cuadros— en el agobio de su propia repetición. Escucha analítica: no partir de un enigma o una interrogación explícita, como en la anamorfosis, sino —Warhol y Estes— a partir de su denegación ostensible, fanfarrona casi, de la evidencia y sencillez de su impresión —en el sentido tipográfico del término—. De la banalidad retadora de su aparecer.

Desde el punto de vista de una pragmática de la comunicación, la anamorfosis sería la definición mejor de una realidad *creada* por la información. "De todas las ilusiones, la más peligrosa consiste en pensar que no existe más que una realidad. En efecto, lo que existe no son más que diferentes versiones de ésta —todas efectos de la comunicación—, versiones a veces contradictorias, que nunca son el reflejo de verdades objetivas y eternas" [6].

Entre los conceptos con que opera la pragmática de la comunicación, la anamorfosis corresponde sin residuos al de la *desinformación:* "obstáculos, impasses e ilusiones que pueden surgir cuando se está *voluntariamente* en busca de una información o que al contrario se trata *deliberadamente de disimularla*" [7]. La aparición legible del cráneo, en *Los Embajadores,* que implica no sólo el desvanecimiento de la forma enigmática, sino también

6. Paul Watzlawick, *¿How real is real?* Communication, Desinformation, Confusion, Random House, N. Y. Toronto 1976, trad. francesa. *La réalité de la réalité,* Seuil 1978, pág. 7.
7. *Op. cit.*, pág. 9.

el de los personajes y el de la estratificada naturaleza muerta, podría compararse, desinformativamente, a la vuelta al revés, en guerra, de un código transmitido por el enemigo, alevosamente elaborado por éste para despistar, orientar al revés las operaciones, retardar o confundir, y a su reconstitución, gracias a la clave revelada por un espía "retourné" en forma de mensaje real, o a su disolución en una farsa minuciosa, en una amenaza irrisoria.

En 1943 los aliados[8] sospecharon que los servicios secretos militares alemanes dirigían desde Lisboa un grupo de espías compuesto al menos de tres miembros —Ostro I, II y III—, dos de los cuales trabajaban en Gran Bretaña y el otro en USA.

Un célebre agente británico, que luego pasó a la Unión Soviética, se aventuró hasta Lisboa para elucidar las artimañas de los Ostros y de su diestro cabecilla, un tal Fidrmuc. Descubrió, después de un arduo desciframiento de los mensajes, por una parte, que los tres Ostros no eran más que elementales heterónimos del ubicuo Fidrmuc, y por otra, que el eficaz informador, para argumentar su espionaje, se basaba únicamente en rumores persistentes, recortes de prensa o en su "fertil imaginación". La red, y la múltiple personalidad de Fidrmuc, fueron aniquiladas con la misma eficacia con que las había desplegado su inventor: se comunicaron a los alemanes informaciones que contradecían las del "grupo" de portugueses y cuya autenticidad se podía comprobar fácilmente. Aclaración subsidiaria (y detalle barroco): Fidrmuc, según los anales del espionaje, era un esteta: se hacía pagar en objetos de arte que luego, es verdad, revendía, No excluyo la posibilidad de que hubiera leído a Pessoa.

La transposicón de formas, la metáfora del sujeto —en el sentido literal también: desplazamiento del especta-

8. *Op. cit.*, pág. 121.

dor— que la anamorfosis implica, no desmienten, en cierto sentido, otra de las acepciones del término: "nombre que se da al conjunto de los cambios que se manifiestan en ciertos líquenes y otras criptógamas" (Littré). En una botánica fantástica —es decir: más generalizada— se puede sostener que las tuberosas traman anamorfosis sofisticadas. A condición de que el abejorro macho "enderece" la representación, cuando, en lugar del abdomen receptivo y tentador de la hembra descubre que ha penetrado, confundido por la similitud de formas, entre los pétalos de la corola de una orquídea, la flor de ofryx, minuciosamente dispuestos en forma de sexo. Anamorfosis olfativa —la planta emite compuestos volátiles entre los cuales se han identificado cuerpos químicos contenidos en las secreciones atractivas sexuales a que es sensible el abejorro macho— y utilitaria —el insecto se embadurna, al penetrar en el sexo simulado, de polen, que llevará, nuevamente engañado, hacia otra flor, logrando así la reproducción [9].

Para terminar: la palabra anamorfosis, aunque utiliza dos raíces griegas reales, parte de una etimología ficticia: de una simulación.

9. Cf. Exposición *Historia natural de la sexualidad*, en el Jardín de Plantas de París, 1977, y Bertrand Visage, *Chercher le monstre*, Hachette, París, 1978, pág. 31.

III. Trompe-l'oeil

—Plus vraie que nature!

Citando a la Gerente, empujó la Tremenda la puerta del taller de John de Andrea, en la planta baja de un antiguo almacén del Bowery. Para entrar, demás está decirlo, había saltado sobre tres clochards borrachos, aferrados a botellas vacías, que yacían entre cartones y periódicos orinados.

Con la nariz tapada y una sonrisa de conejo, avanzó entre brazos articulables, de madera, mascarillas rotas y macharranes desnudos adormecidos, hojeando revistas de relajo, en tanques de yeso líquido.

Sí, había recurrido como último ardid para aturdir a las Calladas, a la pericia manual de un fabricante de dobles, símiles y sosías, entre otros muñecones boca arriba y al pelo, recién separados y acezantes después del acto, tan verosímiles que podían suplantar sin sospechas al original, llamado en la jerga del escultor "versión respirante".

Se presentó envuelta en vaporosos rasos rosa viejo, con flores de tela; los pétalos caían en amarillentos manojos hasta el suelo. Se había permitido algunos cocteles binoctados y miraba con iris febriles el borde azuloso y brillante de las cosas.

—Que me tomen —aseveró dopada toda, con la majestad nebulosa de Candy Darling entrando en la factoría— por mi doble descuajeringado, por mi sustituta ab-

negada trabajando con la asiática benigna y fiebre de cuarenta.

—Sí —prorrumpió, enjuagándose el ojo con los boludos inmovilizados—, la fatua confección de que he venido a pasar encargo, deberá reemplazarme, abriendo idónea los labios, en las apariciones más fulgurantes y vulnerables de la Tetralogía, mientras yo, tras los telones de boca, y protegida por el tupido bordelés con galones de oro, atraparé de las altísimas tesituras los contornos más alambicados. Si logro darles el cambio, escaparé a la crueldad electrónica.

...Y rompió en desgajados sollozos, cortados de risillas simpáticas.

Hubo que recogerla: del tembleque hilarante se había reblandecido y desparramado toda. La pusieron a cuajar en un sofá circular, calzada por cojines.

En los tanques de yeso, aunque embotados, los Playgirl's lirones se apretaban la nariz para no reírse; con masilla se llenaban los oídos, contaban las vigas del techo: carcajada, sobresalto o estornudo resquebrajaban el molde.

—Para obtener figuras exactas y vacías —era John quien hablaba, ante un muestrario de rodillas—, estatuas sordas, coladas que envainen el cuerpo sin residuos, y hasta simples prótesis plausibles, no hay más secreto que el remojo inmóvil del modelo, la inmersión prolongada en una sustancia coagulante después de absorción de soporíferos: la impaciencia y el temblor son ruinosos. De allí —y mostró un plato rebosante— esta desasosegada ingestión de hongos, proclives a la desidia mental y a la fijeza.

Era un pasillo ancho, o más bien una galería repleta de palmas plásticas de un glauco tropical siempre brillante con lágrimas de sereno y hasta abejones irisados zumbantes. Entre las ramas y sobre pedestales, tembla-

ban y chirriaban de todas sus bisagras, cubiertas de laminillas de oro, infantas mecánicas, o enanas hidráulicas relucientes, de pupilas ovales; más que avezados autómatas parecían fragmentos de pigmeas vivas completados con prótesis. Ante esos modelos, se mantenían niñas demacradas, modosas como estampas, con manos o pies atrapados en volúmenes de yeso, ante platillos verdes y fluorescentes repletos de hongos. Una, carona y deforme, circunspecta como un obispo, contemplaba, alzado en su mano derecha, un gran alfiletero de fieltro rojo. Los platillos estaban divididos como escudillas para perros, los hongos rebanados: pedúnculo blanco y carnoso, cubierto de arenilla; bulbo rosado, estrías azul brillante, fibras vidriosas. Anémicas y exangües como ellas, acompañaban a las embelesadas sus ayas judías y sus gatos. Una luz de catacumba palermitana, empañada y húmeda, filtrada por lucernas sucias, bañaba el zaguán de las enyesadas, que nublaba al final un vapor de setas hervidas, venenoso.

Cuando, mohosa de esperas enyesadas y harta de trufas, al fin lo obtuvo, se dedicó entonces la Diva amenazada, invirtiendo en secreto los planes proclamados, a la imitación de su doble.

Disponía el robot biológico, logrado por adición de órganos eléctricos, en un sillón reclinable; se sentaba frente a la bambolona, la mascarilla de porcelana con afeites espectaculares o limpia, y la enchufaba con cuidado. La facsímil se ponía en marcha: movía garbosamente los párpados, con los labios dibujaba vocales alemanas, alzaba los brazos deshuesados, la mano abierta, lloraba, y hasta dejaba caer hacia adelante la cabezota para agradecer las ovaciones finales y los ramos emponzoñados de las Calladas. La Tremenda, como obedeciendo a estímulos audiovisuales, reproducía las musarañas románticas y los menores parpadeos de su símili. En un espejo situado detrás del sillón, comprobaba los adelantos de su gestuario mecánico, la crecida ma non troppo de la automatización.

Viendo progresar en su mímica lo involuntario y en sus músculos el eco de movimientos entrecortados y sucesivos, como de ciclista multicolor poliédrico, o de ocre desnudo bajando una escalera, decidió retomar, sin más reparos, las séptimas enrevesadas del Crepúsculo.

Más corpulenta y compacta que un cetáceo, y no sin el tornillón en frac que, después de anunciar su rentrée, *resoplaba a cada apoggiatura, la Tremenda salió a la tarima del* ¡Sí, cómo no! *repleto de fanáticos añorantes, ya emprendidos los garganteos célticos.*

Un castillo bávaro, con amagos dysneilándicos, se recortaba ante el bar; con vetas relumbronas de papel dorado, que confundían a los patos, espejeaba un río vasto y lento. Por las rendijas de los cartones empatados la copia verosímil dejaba adivinar su volumen.

Contra ella, y no contra la Tremenda, convertida en burda muñeca vociferante, dirigieron las malévolas sus rayos perturbadores. Tanto insistieron, al ver qué poco afectaban las brunildicas sublimes de la soprano y su fino rejuego cromático, que provocaron en el caucho escultural unas ronchas amoratadas, como ñáñaras purulentas.

Encontraron a la gemela gomosa toda escaldada, como si la hubieran rociado con agua hirviendo. La cubrían chancros tumefactos, de celuloide abrasado, collar mórbido.

Locas de envidia, las Calladas tiraban los microemisores al suelo y los aplastaban bajo los tacones con luz incorporada en que se montaban las noches de gala. Maldecían. Se rasgaban con las uñas el interior de la boca para lanzar gargajos sanguinolentos. Proferían blasfemias electroacústicas y se arrancaban los caninos transistorizados. Del hueco de la encía corría un hilillo verde, sobre el lamé plateado.

Con los vítores finales y un "¡Uf" abemolado, la Tremenda huyó por el zaguán besando un rubí y el retrato,

en un camafeo, de Luis II de Baviera. Atolondrada de felicidad abrió el camarín. Miró un instante hacia la noche y cayó, no en el diván tejano sino en una bañera de agua caliente.

Así la pintó Botero, para citar a Bonnard y para la historia del bel canto. Tersa y expandida, reflejos de agua sobre la piel rosada. Boca rojo coral. Los pies pequeños. El pelo rojo en ondas laqueadas. El bollo: rajadura de alcancía en un triangulillo negro. Fondo blanco[1].

1. Fragmentos de *Maitreya*, Seix-Barral, 1978.

¿Una de mis imágenes proyectadas por el mundo había tomado mi lugar y me relegaba ahora al papel secundario de imagen reflejada? ¿Había evocado al Señor de las Tinieblas y éste se me presentaba con mi propio rostro?
Italo Calvino, "In una rete di linee que s'intersecano", in *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* Einaudi, 1979.

Declinación de los sentidos: la vista renuncia; el tacto tiene que venir a comprobar, y a desmentir, lo que la mirada, víctima de su ingenuidad, o del puntual arreglo de un artificio, da por cierto: la profundidad simulada, el espacio fingido, la perspectiva aparente, o la excesiva —y por ello sospechosa— compacidad de los objetos, la insistente nitidez de sus contornos, la arrogancia de las texturas [1].

Los dedos anulan de golpe la falsificación: ni lúcidos corredores, ni jardines, ni barajas en desorden, como tiradas sobre el mármol por un perdedor furioso, ni vidrios quebrados, flores o frutas; nada más que pintura, óleo sobre madera, tela, superficie impregnada y tensa, detentora de un código solvente y creíble, de un vocabulario verosímil: el de la representación.

Esta eficacia, la de hacer visible lo inexistente, no parte, sin embargo, de la afirmación y apoteosis de una personalidad, de un estilo —aunque sí de una técnica—, sino al contrario, de su disimulación máxima, de su anulación: mientras más anónimo en su ejecución, mientras menos exhiba o denuncie el trazo, la factura —el trabajo—, más eficaz es el trompe-l'oeil.

---

1. De la vista, como un desequilibrio y caída de la percepción, al tacto, hasta llegar, en esta declinación de los sentidos, a la paradójica anulación de los valores —inherentes, sin embargo, a la Pintura— representados por la primera, por lo retiniano: de esta contradicción parte *Koan, sobre Tapies*, en este mismo volumen.

La naturaleza muerta hace explícito su desajuste con el referente, el alejamiento del motivo, ese *décalage* con lo real que es la medida del estilo; el trompe-l'oeil, cuya definición misma es el hacerse pasar por el referente, codificarlo sin residuos a tal punto de identificarse con él, negando así el "arte", la técnica, no puede funcionar más que en la negación de toda fluctuación del significante, aquí disimulado como tal, adhiriendo una a la otra, al máximo, las dos láminas, más separadas cuanto más ostentoso es el estilo, del significante y su referente palpable, real. Llega así el trompe-l'oeil a una quietud y olvido aparente del hacer señalado como marca del sujeto, a un "estado privativo" del mismo y de su "personalidad" que en mucho se asemeja a un silencio: *stasis* del palabreo de la representación [2].

Los objetos disímiles, y en cierto desorden que denuncia su reciente uso, no aspiran a la firma, al sello del artista, a la categoría de entidades estéticas, ni reivindican su estancia en la tela, sino al contrario, habitan el espacio gestual del hombre, como reticentes a todo marco —a toda metafísica—, exilados en el desgaste y el olvido de la cotidianidad.

"Ese universo de la fabricación excluye evidentemente todo terror y también todo estilo. La preocupación de los pintores holandeses no es despojar al objeto de sus cualidades para liberar su esencia, sino al contrario, acumular las vibraciones segundas de la apariencia, ya que hay que incorporar al espacio humano capas de aire, superficies, y no formas o ideas. La única conclusión lógica de esa pintura, es el revestir la materia de una especie de *glacis*, sobre el cual el hombre pueda moverse sin romper el valor de uso del objeto" [3].

El trompe-l'oeil, inventado precisamente para simular un espesor, una presencia verosímil, inmediata, o una profundidad, por esa insistencia misma en el ser-allí,

2. "Le Monde-Objet", in Roland Barthes, *Essays Critiques*, París, Seuil, 1964, págs. 19 y siguientes.
3. Roland Barthes, *op cit.*

parece apelar a nuestra mirada como para captarla, hacerla deslizar a lo largo de sus planos lisos, bruñidos, sobre los objetos patinados por el manejo, o al contrario, invirtiendo ese llamado, transformar su *platitude* en mirada, contemplarnos para suscitar así la dimensión, ahuecar el plano único, ya que "la profundidad no nace más que en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarlo"[3].

Pero esa mirada que el trompe-l'oeil nos dirige, ese modo de enfocarnos, tiene su especificidad o su límite: surge como desde un centro, de un punto de fuga, o del hueco virtual de una maqueta perspectiva: jamás tangencial o desplazado, como en la anamorfosis, siempre coherente y apretado: un láser[4]. Ya que esos objetos, si miran para armar una profundidad, no pueden hacerlo más que desde el interior asegurador y fehaciente del marco: contrariamente a la naturaleza muerta, donde los objetos pueden ser interrumpidos o cortados por éste, todo el funcionamiento del trompe-l'oeil queda comprometido si ello ocurre, y esta condición es tan constituyente como el anonimato de la pincelada o la verosimilitud del tamaño: el género no admite la menor desproporción, el menor énfasis de agrandamiento, la grandilocuencia de toda dilatación; ese realismo lo atraviesa como una condición de su credibilidad: si hay papeles estrujados, grabados viejos, facturas, documentos oficiales o cartas, no sólo son existentes y hasta identificables, sino que al aparecer sobre un panel de madera vertical han requerido las necesarias puntillas, los elásticos o las cintas, excesivamente "citados" y visibles; espejuelos, peines, navajas, tijeras, y hasta plumas, asumen sus verdaderas proporciones y hasta sus pesos, como en una *profesión de realismo* intransigente, que no admite va-

4. Fuera de este punto de vista privilegiado, la perspectiva desaparece o se deforma, como en los decorados fijos del Teatro Olímpico de Vicenzo, donde la percepción más profunda corresponde con el palco real.

riaciones, iniciativas o disidencias. Los objetos del trompe-l'oeil son además, por las reglas que condicionan sus efectos, indesplazables: basta con que otra luz, otra altura o soporte vengan a substituirse al original para que las sombras y dimensiones *confiesen* la trampa, y la materialidad de las cosas, la profundidad de la perspectiva, la abertura ficticia de lucernas y ventanas quede reducida a un ejercicio laborioso, a un divertimiento académico, al esfuerzo frustrado de un impostor.

En algunas películas de Andy Warhol la diégesis, el tiempo del relato, la duración de la ficción, corresponde con el tiempo real del espectador: si un hombre duerme, el sueño dura ocho horas; el tiempo no admite elipsis ni contracción, corre paralelo al de la sala, solidario del que transcurre fuera de la pantalla, indistinguible —esta coincidencia es el "tema" del filme— de él.

El trompe-l'oeil postula esta analogía, esta identidad, pero con relación al espacio: para que la ilusión se configure, el aire que rodea a los objetos debe ser el nuestro, las sombras que proyectan proporcionales y conformes con las del cuerpo espectador, sus relaciones coherentes con las que van a establecer con él, como si la voluntad del género fuera precisamente la de olvidar eso a que no puede escapar y sin cuyo límite queda anulado, o reducido a una impostura: el marco.

Todo convoca pues, en el trompe-l'oeil, a un equilibrio —silencio, mirada frontal, unidad del espacio—, a una estabilidad o un reposo. Y sin embargo esta *homeoestasis* formal se encuentra constantemente impugnada, desmentida, por el motivo, por lo representado, como si el *sosiego del significante* no fuera más que el continente, la envoltura de fuerzas contradictorias e inestables, de energías antípodas que hacen bascular los objetos y los perturban, desequilibrios y caídas evitados un momento antes de que se produzcan. O bien el movimiento se ha detenido en su punto de concentración máxima, cuando el gesto alcanza su cenit y su definición: brotando del claroscuro y junto a una mesa cuyos manteles reciben y reflejan

la poca luz de la tarde, sobre ostentosos platos de frutas o de ostras, el bebedor alza la copa como para ofrecer al maestro la posibilidad de un alarde técnico logrando la transparencia del vino blanco; enfático y convivial "saca" la mano del cuadro —la denotación gramatical del trompe-l'oeil es la comilla—, la "acerca" a nosotros, nos mira, elocuente y *bambochard:* en ese brindis queda fijado el trompe-l'oeil, en la epifanía de su gesto.

En el trompe-l'oeil, esa instantánea avant la lettre, todo se desune y rueda: los cristales de un armario, con esquelas y cartas, acaban de trizarse, como si una pedrada inoportuna hubiera precedido a la mirada del pintor [5]; sobre la mesa, en otro cuadro, una copa acaba de caerse. Si hay cortinas, están a medio descorrer; si puertas, entrejuntas; si documentos, amarillentos y revueltos; si pájaros, aún sangrantes, con los ojos azorados y vidriosos, las plumas tornasoladas, acabados de cazar. De las frutas, una está mordida o recién pelada —espiral de oro: cáscara de naranja—; los *putti* resbalan sobre nubes; de una jaula, la rejilla ha quedado abierta por descuido; las criadas espían por las cerraduras; los enanos de chaquetillas rojas tiran furiosos las cadenas de un mono encaramado en un capitel corintio o dan un traspié al subir la escalera que los acerca al banquete mitológico o al festín heroico; si aparece un gato es seguro que nos mirará jaranero, o escrutará intrigado los ademanes de un monje benedictino en su celda, o que va a lanzarse, despiadado, sobre un ratón.

La definición del trompe-l'oeil como pura simulación circense de la realidad, como doblaje falaz pero verosímil de lo visible, encuentra en los escultores del hiperrealismo americano una tal destreza que a veces el modelo

---

5. Que no se asimile pues a un azar si el gran trompe-l'oeil de este siglo —ya que simula una dimensión suplementaria: la cuarta— *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aún. . .*, de Marcel Duchamp quedó definitivamente "firmado" con una cuarteadura, como no deja de sugerirlo su exégeta Octavio Paz. Cf.: *Apariencia Desnuda,* México, Era, 1973.

puede pasar por una reconstitución ineficaz aunque minuciosa de ese "original" que es la copia, la obra:

Una matrona americana, de cera pintada, se reposa un momento, recostada a la pared, como víctima de un malestar súbito que su palidez, su mirada extraviada y su transpiración revelan con creces, o como aterrorizada por su propio exceso adquisitivo, que el saco de compras sujeto contra el pecho, atestado hasta romperse, y el carrito del supermercado, cornucopia pop, revelan como una pulsión incontrolable.

Sobre periódicos viejos, manchones de tinta abiertos sobre la acera, protegidos por el calor denso y maloliente que asciende por una rejilla del metro, tres borrachos clochards del Bowery dormitan al amanecer, en el silencio del invierno urbano, sueñan, quizás, la boca entreabierta salivosa, hablan en sueño —un idioma que no es el inglés—, orinan en sus ropas grisáceas y espesas, varias veces remendada, en sus sacos demasiado grandes, de mangas mugrientas, vuelven a hablar solos, aferrados, como náufragos, a las botellas avinagradas y vacías de ayer.

Acaban de separarse, aún acezantes, sin mirarse a los ojos, el sexo de él húmedo, ya fláccido, embadurnado, chorreante de semen: un hililIo blancuzco, suspendido del glande, línea precisa, casi recta, que desde el vientre respirante de la mujer, cerca del pubis, desciende por las caderas, hasta el suelo de la galería, y desde allí sube por las del muchacho, menos densa sobre su piel, hialina, como una pincelada de barniz, hasta alcanzar su sexo. Ahora, los susurros obscenos silenciados, sólo ese trazo los une. Se apartan levemente. Se han desunido, despegado; van a volverse de espaldas, cada uno a su espacio: animales hartos y rivales, voraces, saciados.

Duplicar la realidad en la imagen, llegando a veces hasta lo hipertrófico de la precisión, a la simulación milimétrica, o al despilfarro de los detalles: el ejecutante del trom-

pe-l'oeil como un demiurgo secundario, envidioso y maniático, ve limitada a esta perversión su práctica. No así el adicto a esas imposturas: combinando el trompe-l'oeil con su modelo, o más bien, confrontando en un mismo plano de la realidad el objeto y su simulacro, como dos versiones de una misma entidad, éste puede crear como un trompe-l'oeil al cuadrado, un goce mayor en el manejo de las imitaciones, otro disfrute en ese juego sin fin del doble, en que ninguna de las versiones es detentora de la precedencia o de la substancia, en que no hay jerarquía en lo verosímil, es decir, prioridad ontológica.

Bernard Palissy amenizó la discreta cerámica del siglo XVI con cangrejos y espárragos en relieve; también repugnó a los delicados comensales clásicos con serpientes y lagartos reptando a lo largo de las fuentes, enroscados en picos y asas; una posteridad dudosa reconoció su astucia: durante dos siglos las más prolíficas factorías de Europa reprodujeron hasta el agotamiento desde los frutos más cotidianos hasta aquellos que una procedencia tropical otorgaba entonces la jerarquía de lo inaccesible. Las mesas se llenaron de falsas aceitunas, berenjenas, nueces, piñas algo simplificadas, almendras, rábanos, que exaltaban la cuidadosa naturaleza muerta con un toque rojo vivo, melones de diversas especies y hasta, demasiado abundantes, huevos duros.

Una broma usual en la época, pero cuya hilaridad se agotó con la proliferación apócrifa de frutos menores, consistía en presentar el banquete de bodas y hasta la comida dominguera mezclando sobre el mantel los platos de frutas industrializadas, las legumbres de loza, con otros de frutas y legumbres verdaderas, menos apetitosos en comparación con sus copias abrillantadas, paliduchos y rurales, verduras del traspatio [6].

---

6. Tomo este ejemplo, como muchos otros de este fragmento, del libro de Martin Battersby *Trompe-l'oeil. The eye deceived*, Academy Editions, Londres, 1974, uno de los pocos dedicados exclusivamente al tema. También se puede hojear: Marie-Christine Gloton, *Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines*

Unos siglos más tarde, ayudado por el trompe-l'oeil aunque mecánico naturalizado de la fotografía, un artista iba a reproducir la confrontación a que dieron lugar las cerámicas de Bernard Palissy: Bernard Faucon parte de un ámbito familiar: la habitación algo viejota y destartalada de una casa de campo francesa, cama de hierro con groseros apoyos en las patas, grabados descoloridos en las paredes, detentes, imágenes de santos descolgándose, un enchufe inservible, paredes descascaradas, telaraña y polvo. O bien se trata de un desayuno más acomodado: el suelo es de losa y el mantel, aunque roto, bordado; pan y "gauffrettes" en la mesa; sobre el muro de fondo, en un marco aparatoso y exagerado, una alegoría indescifrable, también un fotomontaje, y junto a él, la imagen de un niño rodeado de una corona, como indicio de un triunfo gimnástico o de una conmemoración funeraria.

En este decorado, a la vez neutro y mórbido, Bernard Faucon distribuye los objetos de su maniática colección: maniquíes de niños, en las poses más reconocibles y naturales, componen escenas, diálogos, pequeños eventos familiares o divertidos, *sets* de una vitrina de provincia, o del trastero de algún anticuario finisecular nostálgico.

A estos maniquíes rosáceos y nacarados vienen a mezclarse en sus maldades y juegos niños vivos, vestidos como ellos y maquillados con esmero en tonos cerosos, de maniquí o de mascarilla póstuma. El grupo queda inmovilizado, fijado, remomificado por la fotografía: perros pompeyanos petrificados en un salto, escarabajos en pisapapeles.

Más: Pierre Molinier, vestido de mujer, posando junto a una de sus maléficas muñecas —ilustró con su muerte lo mórbido y letal de este juego—, vampiresas maquilladas

---

de l'âge baroque, Edizione di storia e letteratura, Roma 1965; Maurice Henri Pirenne, *Optics, painting and photography*, Cambridge, University Press, 1970; Ingvar Bergström, *Revival of antique illusionistic wall-painting in Renaissance art*, Göteborg, Stockholm, Almquist och Wiksell, 1957, y otros trabajos, a falta de una futura Historia del Arte que no se limite a considerar este mecanismo de simulación como un *gadget* más.

como ejecutantes de un ritual sádico, o barato, en poses oficialmente pornográficas, voluntariamente estereotipadas y grotescas: el artista las fabricaba a partir de su propia imagen travestida, imitando su doble-hembra, esa mujer con cuya imagen *corregía*, modificaba, criticaba no sólo su cuerpo real sino hasta sus propias fotos de identificación, que a partir de ese travestí maquillaba.

Martin Battersby consigna los ejercicios de alteridad que realiza el fotógrafo y modelo Patrick Lichfield al retratarse a sí mismo en un gesto anodino: con un mechero, da fuego, algo distraído, a otro joven, encontrado al pasar en un decorado anónimo, que sostiene el cigarro entre los labios. El fumador es su réplica exacta en fibra de vidrio. Al fondo pero igualmente presentes y nítidos, otros dos pasantes van a encontrarse, a entablar un diálogo, o quizás van a cruzarse indiferentemente sin reconocerse —cada uno parece concentrado en su trayecto, o atento a una señal exterior e invisible: también esos pasantes son reproducciones del autor. Sólo algunas variantes vestimentarias vienen a personalizar, a dar un margen de identidad ficticia a las cuatro versiones de Patrick Lichfield, reducido por su propia técnica a simple cifra de una numeración sin límites.

La coincidencia o confrontación entre la copia y el modelo, entre personajes de cera, o de fibra de vidrio, y de carne y hueso, no siempre subraya el artificio de la duplicación para privilegiar así el elemento vivo de la pareja; también suele suceder que, al contrario, lo que "actúe", lo dotado de energía en ese par de idénticos formales y opuestos substanciales sea no el hombre, sino su *simili*, aun si esta energía no se explicita más que en la simulación de la mirada; la pintura ha figurado un precedente:

Algunos personajes de la corte, entre moriscos y ángeles, desde el plafond de la Cámara de los Esposos, en el Palacio Ducal de Mantua, nos miran mirar los frescos que

ilustran la robusteza y el linaje de la familia Gonzaga; uno de ellos, *putto* o ángel que sostiene su propia corona, ha quedado peligrosamente fuera de la baranda a que se asoman los cortesanos, como invitando a un juego de levitación, o quizás materializando la mirada de los espectadores encaramados, un instante antes de que se pose sobre nosotros y nos encierre en su cono, envolvente y extranjera. Ese acecho desde lo alto, centrado aunque plural, condiciona y suscita el nuestro: no podemos entrar sin ser observados, no podemos mirar sin *visto bueno* previo, ni enfrentar el rostro aunque apacible autoritario del jefe sin la anuencia tácita de los seguidores. Ahora que con su mirada siguen nuestros movimientos frente a la representación y espían, de la nuestra, las rupturas, la intensidad y desplazamientos, podemos contemplar primero el grupo coherente, apretado, que aúna, como un color emblemático, el fluir de una misma sangre y luego detenernos en el dócil palafrenero que se acerca entre los árboles tirando de un caballo blanco, compacto y clásico, en las piernas de los pajes, en el relieve de las telas, en el dosel, en los capiteles, hasta encontrarnos con la cara entrometida y socarrona de la enana, el único personaje del fresco que nos mira de frente, pero inquisidora y molesta, como para apartarnos de la intimidad familiar o expulsarnos de la cámara, concluyendo así, con su sorna, el ciclo mantegnesco de la mirada.

Jan Bogumil Plersch, en el Teatro de la Orangerie, de Varsovia, en 1784, continuó y radicalizó esta relación, llevándola a su esquema borgesco, al concebir y ejecutar personajes en trompe-l'oeil que, aunque siempre contemplando la misma pieza imaginaria, se integraban al público real. Como partió de los modelos existentes, mientras no hubo cambios aparatosos en la moda, sus figuras pudieron avizorar a sus dobles llegando a las representaciones de cada noche, a condición de que estos últimos se volvieran hacia un corredor inexistente, pero tan verosímil como los espectadores inmóviles, para cambiar una mirada con sus retra-

tos. Una leyenda atribuye la misma astucia a Paolo Veronese.

El equilibrio o la equivalencia fingida entre el modelo y su doble, entre el hombre y el maniquí, bascula ostensiblemente en el teatro de Tadeusz Kantor[7], y no en el sentido previsible.

Sentados en sus pupitres, atareados y modosos, como jugando a la escuela, aparecen en escena varios ancianos. Silencio. Uno, casi por inadvertencia, en un arranque de heroísmo, se atreve a destruir la *foto fija:* levanta un dedo. Otro se vuelve hacia él, lento y compulsivo, lo imita. Pronto la clase se ha uniformizado de nuevo en ese gesto de rebeldía que la repetición ha recuperado, vuelto anodino. El instinto de muerte se ha configurado en el intersticio *minimal* de una repetición.

Al lado de los actores, maniquíes sentados. Niños de cera que se les parecen excesivamente. También Kantor, pero no para dirigir a los actores. Los dirige la marioneta; el muñeco los orienta y conduce hacia movimientos ortogonales y mecánicos, de bisagras y articulaciones chillonas, hacia la repetición perpetua, o bien, hacia el silencio, la fijeza y la muerte que "como una fuerza estranguladora ha trabado a los personajes reduciéndolos a un gesto único, a utensilios, cabezas de mujeres para exhibir peinados, muñones, según el principio de Schulz".

"El actor debe de erigirse allí, ante nuestros ojos, pero a una distancia infinita; hay que renovar constantemente el momento crucial en que *alguien aparece*, alguien

---

7. Dramaturgo y pintor polaco, fundador, en 1955, en Cracovia, del Teatro *Cricot 2,* "tropa o más bien cortejo híbrido de verdaderos actores, actores ocasionales y pintores convertidos en actores que continuaban en el *Cricot* sus propios trayectos. Piezas recientes: *La clase muerta* y el *Nuevo Tratado de Maniquíes*, que señala con evidencia la deuda de Kantor con Bruno Schultz. Datos y citas proceden de Bertrand Visage, *Chercher le Monstre*, París, Hachette, págs. 108 y sigts. El subrayado es mío.

casi idéntico a uno mismo, el mismo con cara de muerto; *sólo esta oscilación de lo semejante a lo semejante define al actor*".

"Pero el actor ¿cómo iba a atreverse a una audacia tal? ¿Cómo iba a encontrar su pose si no tuviera a la marioneta por modelo? *Proposición casi burlesca: la marioneta en escena dirige al actor*. Por su modo de sentarse junto al hombre físico —y sin embargo, permanecer, de él, a toda la distancia de lo inerte—, la marioneta le enseña cómo debe presentarse ante el público: del mimetismo a la ruptura".

Kantor: "*En mi teatro un maniquí debe de convertirse en un MODELO que encarne y transmita un profundo sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos: un modelo para el ACTOR VIVO*".

Final —por ahora— de esta progresión hacia la simulación a partir de la duplicación inicial que representa el trompe-l'oeil, de esta *escalade* hacia la *venganza de la copia sobre el modelo:* inscripción, en lo vivo, de lo inerte.

Gilbert and Georges se autoexponen en museos y galerías. Brazos cruzados, espejuelos de contador o de notario, traje de tweed, cuello y corbata, inmovilidad y silencio —se trata quizás de un momento vacío en la conversación becketiana, en que la "suspensión" del contenido remite a los personajes a su factividad, a su gratuidad, a su inesencialidad insoportable: banalidad de la pose, convencionalidad del vestuario, estereotipo de la situación.

Ahora bien, en la saturación de lo inanimado, en el regreso del doble inerte, la performance de Gilbert and Georges sobrepasa al maniquí pedagógico de Kantor, presente en escena y vigilante. Gilbert and Georges han anulado al modelo —ese que sería su propia copia de cera—, lo han excluido de la representación, pero como para *in-corporarlo,* para interiorizarlo físicamente convirtiéndolo en naturaleza, muerte *casi insignificante* que denuncian sin embar-

go la rigidez de los ademanes, la palidez de los rostros, enfermos de neón, la eficacia ramplona de los cuerpos, menos aptos para vivir que para exhibir el corte inglés de los trajes.

Me pareció que un acercamiento a la simulación podía contener los tres momentos que he consignado: copia, anamorfosis y trompe-l'oeil. Al concluir, constato que esos tres momentos corresponden con lo Imaginario —pulsión de simulación en virtud de la cual para ser, hay que hacerse figura y la figura es siempre otra—, lo Simbólico —la anamorfosis no puede concebirse más que en el marco de un código de la representación, en particular de la perspectiva, y en el sitio en donde viene a incluirse en ella el sujeto— y lo Real —ya que el trompe-l'oeil, más allá del paso del ojo a la mano, da testimonio de lo que hay de *surplus* a la presentación de toda presencia.

Quizás no sea un azar si partí de la ilusión universal, de la realidad como *bluff* enfático de la nada, tal y como la insinúa el budismo y concluyo con la dominación de lo vivo por lo inanimado y la repetición. Más allá del placer de lo que pone en escena, como fiestas familiares y consabidas, la simulación enuncia el vacío y la muerte.

II. PINTADO SOBRE UN CUERPO

Por un arte hipertélico

I. El color sutura

Llegada la marea de equinoccio, ciertos animales ciliados retroceden excesivamente sobre la arena, huyen demasiado lejos hacia el interior de la tierra; cuando el mar se calma, son incapaces de volver a alcanzarlo: mueren en exilio, tratando en vano de regresar al agua, cada vez más lejana, de recorrer al revés el camino que un impulso irresistible, inscrito en ellos desde su nacimiento y saturándolos con su energía, les había obligado a tomar.

Esos animales —o el saber genético que los atraviesa, su acuerdo con las fuerzas gravitacionales que rigen las mareas— pagan su exceso con la vida. Hipertélicos: han ido más allá de sus fines, como si una impulsión letal de suplemento, de simulacro y de fasto —ya que el mismo despliegue inútil se manifiesta en la producción de ornamentos miméticos en varias especies de mariposas— estuviera, desde el origen y marcada ya por la desmesura, cifrada en su naturaleza [1].

Los trabajos de pintura corporal de Holgen Holgerson sobre Veruschka, el *Mimikry-Dress-Art,* se sitúan en ese espacio recorrido en exceso, en un saber que va más allá de su objeto hasta provocar su desaparición: arte hipertélico.

---

1. Hay un ejemplo similar en *José Lezama Lima: Valoraciones Múltiples,* Casa de las Américas, La Habana, 1970, p. 62. Y también en Roger Caillois: *Le Mythe et l'Homme,* París, Gallimard, 1938, p. 113 de la edición de bolsillo de 1972. Intenté una lectura del travestismo en función del mimetismo, Guadalimar, Nº 7.

Aplicado sobre la tela al pincel —como por otra parte se aplica la mirada: materia con que ungimos lo real—, el color despliega su función de ilusión; el dibujo organiza, estructurándola como lo que se ve por una ventana —la ventana o la pirámide de la perspectiva— la huida de la mirada hacia un punto convencionalmente situado en el infinito, pero cuya posición está rigurosamente codificada en la superficie de la tela. El grado de separación, o de diferencia, entre el soporte —la tela, la armadura de la representación— y la ilusión que se escenifica en él, es máximo.

Al contrario, en los "camuflajes" —insistiré en esa metáfora defensiva y belicosa— de Veruschka, la separación entre el soporte —cuerpo-tela, cuerpo-página— y la representación —un traje pintado sobre el cuerpo— se ha reducido a cero, la coincidencia es total: ningún intersticio, ningún vacío que "distancie" la *adherencia fantasmática* entre la armadura y la ilusión.

El color sutura, trama en lo real la superposición exacta y como fijada de esos trajes *plus vrais que nature* "sobre" un cuerpo que llega apenas a significarse como tal.

Pero el *dress-art* va más lejos. Se trata, no al límite sino más allá de todo límite, de borrar, de anular, de lograr la desaparición del cuerpo-soporte por medio de una identificación total con la superficie que lo sostiene, con el fondo donde viene a posarse, a fijarse. Camuflaje: no parece agresor. No tener que defenderse. Desvirtuar el ojo escrutador y voraz del enemigo recurriendo a una muerte apotropaica: teatro de la invisibilidad.

Veruschka y Holgerson —el cuerpo de ella es una miniatura que él dibuja minuciosamente—, atraídos por la moda —que es una forma de muerte— y por el tatuaje, practican el *dress-art* desde hace diez años. En una primera serie de fotos, Veruschka "llevaba" trajes rayados, con lentejuelas, art-decó, rotos, protocolares o frívolos.

Pero el simulacro de la moda, la aplicación —en los dos sentidos del término— cotidiana del traje, no bastaron.

Como la mariposa, cediendo al impulso hipertélico, y sin que ningún enemigo la amenace, por puro deseo de metamorfosis, de gasto inútil y de adorno, se convierte en hoja —y aun más, colmo de la astucia, en hoja devorada, enferma—, en corteza, en botón o en musgo, Verushka, ya convertida en hombre, en hombre que se convierte en mujer, o que mira, hipnotizado, la imagen de una mujer, fue más allá de sus fines. Mujer-muro. Angulo de una ventana, puerta vieja, de madera húmeda, cuarteada, desclavada, olvidada en un rincón de una granja alemana. Tubo. Nada. Una mancha sobre un muro. Un conmutador eléctrico. Identificación total con el fondo. Poco a poco el cuerpo desaparece, se convierte en una textura idéntica a la del piano que lo sostiene, sin volumen, sin bordes, sometido a una ley única: el derroche; atraído, imantado por lo invisible, por lo inaparente.

Sólo importan las líneas continuas del color, la desaparición —que se logra imitando sobre el "sujeto" la superficie del fondo— de los contornos: el saber excesivo de la sutura.

II. Fetiche

Hay en la exhibición del fetiche, una teatralidad fría, puesta en escena excesivamente calculada que pertenece, por su modelo de ostentación, al *caravaggismo:* proyección brutal de la luz —procedimiento sumario para atrapar la mirada— que se concentra en una parte del cuerpo, o en una de sus metonimias: rostro, mano que golpea, turbante, pies callosos, porosos, harapos. Esa iluminación sectaria relega el resto del cuerpo —un resto paradójico— a una zona anónima y lejana, excluida de la representación y del deseo: sin valor de erección, oscurecida y torpe.

La tortura y el tatuaje pertenecen a ese mismo registro del desmembramiento de la fragmentación facticia [2]. Con

2. Fetiche viene del portugués "fetisso", que luego dio "facticio", pero también, en español, "hechizo".

el dolor o con la tinta se delimita una parte del cuerpo, y, a fuerza de "trabajo", se la separa de la imagen del cuerpo como totalidad. El miembro cifrado o torturado, marcado por la singularidad, remite a otro: el maternal y fálico del que todo el resto del cuerpo, convertido en un objeto insensible, en un cuerpo-cero, se ha expulsado, desterrado.

Sólo el fragmento cubierto por el tatuaje —iniciales, anclas y corazones vienen siempre a inscribirse, como por casualidad, sobre los bíceps, los músculos más *eréctiles*—, realzado por la tinta minuciosa, o sometido a la torsión, al dolor, tiene acceso al endurecimiento, a la erección notoria, a golpear con su tensión [3]. El resto no merece más que pudor: flaccidez y aburrimiento.

El *Mimikry-Dress-Art* invierte esa fragmentación. En él —en lo inmediato del presente fotográfico, en ese *aquí* que es el cuerpo de Verushka pintado y llevado a lo verosímil de toda foto— la totalidad del cuerpo está en erección, sometida a una visibilidad absoluta— o al contrario, sumergida en la noche de tinta, devorada por la superficie que le sirve de apoyo. El cuerpo es como un escudo. Lo atraviesa una genealogía precisa, una heráldica: emblema fálico.

O, si se quiere: todo el cuerpo es un objeto parcial. Pero si el fetiche fascina al exhibirse, es porque siempre se presenta como fantasma de lo separable, de lo que se puede arrancar: los trajes de Veruschka pueden sangrar.

En una película japonesa, *Kaiwan*, para salvar a un monje budista del llamado nocturno de los demonios, le escriben sobre la piel un tejido de *mantras*. Pero los calígrafos, que van cubriendo progresivamente el cuerpo codiciado a partir de los pies, olvidan, apresurados, una oreja. Por allí lo tiran hacia arriba las encarnaciones maléficas, hasta arrancarle ese fragmento de piel no escrita.

Todo lo que no es textual es castrable.

(Me desmayé en el cine).

---

3. Endurecimiento: "El texto sería algo (...) que se erige monumentalmente y que habría que leer en términos de endurecimiento". Roland Barthes, "Suppément" en "Art Press", 4, mayo-junio 73, p. 9.

III. Fijeza

La fijeza forma parte del mimetismo *ofensivo.* El despliegue intimidante de ojos, el hinchamiento fanfarrón, la proliferación de escamas o de agujas que transforman al animal temeroso en una máscara o en el doble de otro animal más digno de temor, todo este simulacro, según se manifiesta, se fija. Tanto como el otro registro del mimetismo, el *fake*, la falsificación de la enfermedad: hojas roídas, leprosas; excrementos: simulación pasiva de la muerte.

Y es que la fijeza resume todas las ameanazas, contiene en potencia toda agresión posible; ningún movimiento, ninguna maniobra repulsiva o intimidante logra disuadir mejor.

Si Verushka ha escogido la foto, es porque en sus atavíos inexistentes hay algo del camuflaje *defensivo*: quitárselos es también arrancarle la piel. Desvestirme para hacer el amor es matarme.

La foto fija. Fija su objeto en una inmovilidad fuera de la cual toda la parada mimética y vestimentaria quedaría relegada al estatuto de la ilusión —por supuesto, en movimiento, esos "trajes" no tendrían la menor verosimilitud—, y a la convención del *arte* toda la ceremonia de la pintura corporal y de la exhibición del cuerpo pintado: ésta, como toda escena sádica, no puede cristalizar su juego más que si lo presenta como un *tableau vivant*[4].

La foto fija. Pero doy aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijarse: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina. No hay arte que pertenezca más a lo imaginario, a la simulación, ni que sea más *high* que el de la foto. Arte en el que, sin embargo, todo ha existido, realmente, todo ha sido.

En sus fotos, el cuerpo entero de Veruschka nos mira. Y no sólo sus ojos.

---

4. La teatralidad sádica ha sido asimilada a una combinatoria que se fija en el *tableau vivant.* Cf. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola,* París, Seuil, 1971.

Sus ojos: tela, mezclilla, lentejuela, botones, rayas.
Más: muro.

IV. *Jataka*

Termino con un jataka[5].

Se trata de una gacela que, atrapada, y para salvarse, se entrega al arte hipertélico: hace creer al cazador que había caído en la trampa mucho tiempo atrás, y que ya está muerta. Y va más lejos aún: simula no sólo la muerte sino la podredumbre, la descomposición. Riega tierra, arranca hierba alrededor y hasta dispersa algunos excrementos para dar una idea de sacudimientos agónicos. Se acuesta, saca la lengua, suda, hincha el vientre, como si estuviera lleno de fermentos pútridos. Se pone tan rígida que hasta las moscas se le posan encima, y ya los cuervos la van a devorar.

El cazador la desata.

De un salto, la gacela desaparece.

Y se convierte en Buda.

---

5. *Choix de Jäkata:* se trata de relatos o fábulas sobre encarnaciones, a veces en animales, de Buda, antes de su aparición histórica. Traducidos del pali, al francés, por *Ginette Terral,* NRF, Gallimard, 1958, p. 12.

Los travestís

Según se posa sobre el arbusto —cada variedad tiene el suyo—, la mariposa indonesia emprende su conversión: brotan apéndices, que un saber genético destina a ese espejismo, y se inmovilizan como peciolos; las alas superiores, ya lanceoladas, son hojas que atraviesa un nervio medio; placas obscuras o transparentes, brillantes o mates, granulosas o lisas, se van distribuyendo a ambos lados de ese eje. Fijeza. O más bien, balanceo ligero, oscilación, vaivén casi imperceptible: el del viento.

El simulacro se ha realizado. Esa conversión sería suficiente: ningún pájaro, ni siquiera el más perspicaz, descubriría la ilusión, ninguna serpiente. Sobre el tallo, simétrica de la hoja verdadera —tentación de escribir ese "verdadera" entre comillas—, la mariposa travestida ha logrado su teatro: representación de la invisibilidad.

Y sin embargo, el teatro y el insecto van más lejos. La hoja, en su estado actual, no basta. De las alas van a emanar, a brotar —imagen acelerada, irrisión de la "paciencia" de un muro y la humedad— manchas minúsculas, grisáceas, como las que normalmente, sobre las hojas, dibuja la lepra de un liquen. Porque hay que mimetizar hasta el gasto de la muerte: hojas enfermas, anémicas, laceradas, musgosas, tachadas por esas cicatrices transparentes que dejan los insectos devoradores, que sutura un minucioso trabajo de nácar.

Aún más: van a surgir manchas negras, imitando el excremento de las orugas, o blancas: el de un pájaro, borrado por la lluvia. Suplemento inútil: huecos, orificios en los élitros-hojas, que no se ven más que durante el vuelo, cuando es superfluo que el insecto se parezca a una hoja. Despliegue, a veces letal, del abuso en la mecánica de la simulación; "ciertas larvas simulan tan bien los botones de un arbusto que los horticultores las cortan con una tijera; el caso de las Filias es más miserable aún: se devoran entre ellas, tomándose por hojas verdaderas".

Movimiento, pues, de exceso, de fasto, de inutilidad: aun sobre las alas *no comestibles* de ciertas mariposas aparecen motivos concéntricos, ojos de pavo real, pupilas o vetas aterrorizantes: un registro discreto de amenazas venenosas o fascinantes. Dibujos barrocos o amanerados, de una densidad compulsiva o hipnótica. Distribución en el espacio del ala de un grafismo efímero, indescifrable. Ley del derroche.

Así sucede con los travestís: sería cómodo —o cándido— reducir su *performance* al simple simulacro, a un fetichismo de la inversión: no ser percibido como hombre, convertirse en la apariencia de la mujer. Su búsqueda, su compulsión de ornamento, su exigencia de lujo, va más lejos. La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertélicos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal. Las mujeres —vengan a verlo al *Carrousel* de París— los imitan.

Hiper-mujer, según Gallia, un travestí. Lacan diría que se trata de una fantasía si se intenta ser *toda* la mujer, ya que según él la mujer no existe, justamente, más que por el hecho de no ser ese todo.

Relacionar el *trabajo corporal* de los travestís a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla "natural".

Detalle accesorio: la mariposa javanesa de que se trata —Inachis o Parallecta— se conoce popularmente con un nombre ideal para un travestí: Kallima.

II

Los peldaños porosos bajan hasta el agua donde los fieles, con un pozuelo de cobre en la mano, cumplen con las abluciones rituales. Bajo sombrillas de mimbre, cubiertas de inscripciones rojas, los *sadús* trabajan. Detrás, en los muros de los palacios victorianos y sobre el templo de los monos, otras inscripciones: consignas, hoz y martillo. Resplandor de las primeras hogueras en las orillas del río. Los perros husmean las sábanas manchadas de pústulas.

Con un pincel muy fino y un polvo negro disuelto en agua, mirándose en un espejito que manejan con elegancia —al principio creí que se trataba de locas—, los *sadús* van a dar cuerpo al texto. Desde que sale el sol, como un escritor fecundo o testarudo, sobre una plataforma de madera, residuo de una enseñanza o de un espectáculo, emprenden la paciente copia. Las letras de un viejo manuscrito, apagadas por las manos y por el monzón, va a pasar del espacio inanimado y plano de la página, a la topología móvil del cuerpo. Sobre el cráneo afeitado, en las orejas, sobre los párpados, cubriendo enteramente la boca y hasta el glande, como si la escritura suturara todo orificio, cerrara el cuerpo a la escucha externa, van a alinearse los caracteres sánscritos.

Ejercicio sin fallos: se trata de salvar el cuerpo. No mediante el sacrificio o el don, no en su "caída", sino por su inserción en un orden textual —el de los Vedas—, al cual el cuerpo del sadú viene a anudarse, preso en la red de la escritura.

El mimetismo borra los contornos, disuelve el cuerpo en el espacio que lo rodea, lo asimila, lo identifica con su soporte; la escritura corporal, al contrario, lo mar-

ca, lo señala, lo destaca como objeto cifrado, perteneciente al lenguaje y ajeno a seres y cosas. El mimetismo, fijando al animal, identificándolo con el vegetal, lo rebaja en la escala de lo vivo; la escritura corporal, al contrario, al dibujar la letra muerta sobre la piel, sitúa al hombre en su cenit: el reino del símbolo.

Pasión cosmética —como en los travestís de Occidente—, pero a condición de dar a esa palabra el sentido que tenía entre los griegos: derivada de *cosmos.*

III

Como los pintores hiperrealistas, el travestí y el autor de obras manifiesta e insolentemente narcisísticas —por ejemplo Urs Lüthi, cuyo único objeto fotográfico es él mismo, o más bien, la oscilación entre su ser-él y su ser-ella— obedecen a una sola compulsión: representar la fantasía. Pero con una diferencia: para el pintor, el soporte de esa representación es exterior a su cuerpo, halógeno; para el travestí, si así puede decirse, tautotópica. Pero hay otra relación, histórica: el travestismo como acto plástico es la continuación o la radicalización del *happening;* se refiere a la intensidad que se ha dado, después de la *action painting*, al gesto y al cuerpo.

Nunca se ha tratado con más ahínco de dar a ver la fantasía, y aún más: de imponerla a la realidad: la foto con revelado instantáneo y disparo automático, retardado, permite hoy en día el acceso a la representación de uno de los rasgos más paradójicos —y a penas imaginable— de la fantasía: la presencia, como en el sueño, del sujeto en el interior de la imagen que tiene delante. El travestí, y todo el que trabaja sobre su cuerpo y lo expone, satura la realidad de su imaginario y la obliga, a fuerza de arreglo, de reorganización, de artificio y de maquillaje, a entrar, aunque de modo mimético y efímero, en su juego. En el territorio del travestí, en el campo imantado por sus metamorfosis, o en la galería

en que se autoexpone como un cuadro más, todo es falo. El juego consiste en denegar la castración: la erección es omnipresente, aún en la blandura de las telas, en su suavidad. O más bien: mediante ese simulacro cosmético, el falo se va a atribuir, como un regalo suntuoso y obligatorio, a todo. La ceremonia del travestismo, pública o secreta, pero siempre fotografiada —como para afirmar, más allá de toda sospecha, que la imagen ha existido, ha poseído la realidad—, no festeja, no ritualiza y consigna más que la *crónica de un instante:* ese en que, gracias a la eficacia de una impostura, de una simulación, la ausencia intolerable del falo se ha desmentido, anulado.

La puesta en escena del travestí tiene su reverso y su contrario —un triunfo más de la ilusión— en lo que, aparentemente, más se le parece: la pasión— aún en el sentido cristiano de la palabra, es decir, corrección y sacrificio del cuerpo— del transexual, que remodelando su físico, realiza lo imaginario.

Para el travestí, la dicotomía y oposición de los sexos queda abolida o reducida a criterios inoportunos o arqueológicos; para el transexual, al contrario, esa oposición no sólo se mantiene sino que es subrayada, aceptada: simplemente el sujeto, tomando el "corte" al pie de la letra, ha saltado del otro lado de la barra.

El travestí remite a la arqueología, a otro mito complementario y reconfortante, el del andrógino, que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos, en su indiferenciación latente; el transexual se sitúa al final de la parábola de los sexos: en su oscilación, en ese punto en que su contradicción es a la vez mantenida, acentuada y borrada [1].

---

1. Kallima procede de Roger Caillois, *Le Mythe et l'Homme*, Mimétisme et Psychasténie Légendaire, in Idées, Gallimard; la diferencia psicoanalítica entre travestí y transexual está en M. Safouan, *Etudes sur l'Oedipe*, París, Seuil, la idea de Hiper-mujer es de Gallia, un travestí francés.

Escribir, maquillar, tatuar

No es asombroso que el cuerpo, el sacrificado de nuestra cultura, regrese, con la violencia de lo reprimido, a la escena de su exclusión; son notables los subterfugios que hoy le dan acceso a la representación y que a través de libros, exposiciones y espectáculos podemos repertoriar con cierta complacencia de etnólogos perversos: tatuaje, maquillaje, *mimikry*, body art.

Además de una antología en lo que se puede retrospectiva, en el Centro Georges Pompidou, el tatuaje cuenta en París con dos artífices atareados. Aunque ambos legales y electrificados, se oponen como calígrafos orientales de cerca antagónicos por sus repertorios y tintas. Etienne, cerca de la Bastilla, insiste en el aspecto automático e indoloro de su trabajo, que ameniza con quince colores aplicados según un método "moderno y medicinal".

Su rapidez está cifrada: entre tres y cinco mil pinchazos por minuto, lo cual permite ornar con los motivos más alambicados y minuciosos, en dos horas, hasta quince centímetros cuadrados de piel. El interior de la tienda está revertido con la panoplia, menos vasta de lo que se cree, como sucede con el alfabeto de toda ficción, con que el orfebre dérmico marca a sus clientes hasta la muerte o hasta el injerto: único modo conocido de "borrar" sus trazos sobre la dócil piel de los adeptos: águilas, como era de esperarse, pues los tatuados afeccionan

la evidencia de los símbolos y el repertorio excluye toda abstracción o ambigüedad, leopardos, tréboles, corazones, dedicatorias, nombres, pero también motivos menos esquemáticos e inertes: de la boca de un monstruo de ojos globulosos sale, apuntando sin duda a la amante insomne del tatuado cuando éste mueve el brazo, una daga. El barroco funerario prodiga coronas, cristos sangrantes, pero también helénicos epitafios rimados. La alevosía de la inscripción puede perdurar, multiplicada, en el paciente: algunos han convertido sus cuerpos en repelentes museos de tortura; otros, es verdad, en pedagógicas y ambulantes historias del arte, o en sumarios manuales de obscenidad.

Bruno, en Pigalle, suscita una "imagen de marca" más tecnológica —la tienda tiene un teléfono interior—, y sobre todo, más intelectual: el experto es también autor de un libro.

¿Quiénes son los tatuados?

Ideología del tatuaje —según Etienne—: "En una sociedad en que todo de desecha, ropa y objetos, tener un tatuaje es un modo de tener algo que nos pertenece definitivamente, para siempre".

El tatuaje, pues, hoy, con su auge y automatización, ha invertido su signo: ya no es un acto sagrado que exige el consentimiento de las divinidades, ni el testimonio de una prueba iniciática, ni la garantía de pertenencia a una tribu, a una varonía o a un clan, ni el simulacro ideográfico que da al guerrero un aspecto terrible y rememora sus hazañas, ni el signo indeleble que proteje de toda agresión: así lo empleaba un emperador chino, como pasaporte o salvoconducto para atravesar los países enemigos: no; robustece al tatuado en tanto que propietario, acumulador taimado de ornamentos que sólo la escaramuza agresiva hace viriles, que no conmemoran el coraje —si de verdad la inscripción es indolora— de ningún sacrificio, la sangre de ningún pacto, el horror de ninguna escarificación.

Proliferación y vaciamiento: esta contradicción que atraviesa el tatuaje, atraviesa también, y con más violencia, lo que ha venido a desplazarlo, a simularlo en nuestro tiempo: el maquillaje. No me refiero a la socorrida operación cosmética que señala los orificios del rostro y, para acentuarlos como bordes —es decir, como lugares de placer— los ilumina y agranda, sino a la batería escénica del travestismo y la pantomima, cuya función es puramente espectacular, burlesca, solapadamente transgresiva, más paródica que ritual. El teatro de travestís, si apela, como en "Chez Michou", al código de la máscara oriental, lo hace para lograr, al superponerla a joyas y trajes trasnochados y occidentales, un efecto de irrisión, "mueca trastorno" que suscita una extraña risa o más bien un extrañamiento, pero que no remite al espectador a ningún suplemento de saber sobre la condición del pintarrajeado. La misma organización cosmética, en el Kabuki, por ejemplo, bastaría para constituir una especie de seña de identidad, para informar con lujo de detalles sobre la función narrativa —no digo sobre la "personalidad"— del actor. Cuatro colores de fondo: el blanco para el hombre benévolo, con los labios y los ojos bordeados de rojo; el rosa para todo personaje banal, bueno o malo; el rojo para un héroe divino, poderoso, pero no astuto, y también para su rival, a condición de que permanezca bueno a pesar de su maldad superficial; el gris viejo para todo el que sea pillo y aterrorizante.

En cuanto al motivo, el rojo ennegrecido designa el papel del grotesco benigno, pícaro serio o demonio sobrio; el verde asienta a los espíritus budistas; el gris es el anuncio de todo fantasma real; el violeta, bastante raro, denota nobleza.

Este vaciamiento del maquillaje oriental, en su *traducción* cosmética a Occidente, corresponde también a su debilitación como función de *simulacro,* en la tradición del Occidente mismo: el travestí no señala más que la yuxtaposición de los signos distintivos de los dos sexos y apela más a nuestro deseo que a nuestra credulidad: su si-

mulación es difusa, su mimetismo simbólico. Estamos lejos del "artificio de los malignos pordioseros del hospital" que describía Ambroise Paré: los que decían tener la ictericia o morbo regio se embadurnaban el cuerpo entero con hollín disuelto en agua; los rostros cubiertos de enormes granos no eran más que cola pintada con colores rojizos o lívidos, parecidos a los de los leprosos. Una menesterosa, para poder exhibir a la puerta de la iglesia un falso chancro en su seno, "se aplicó sobre la mama varias pieles de ranas negras, verdes o amarillentas, pegadas con bolo arménico, clara de huevo y harina, lo que supimos por confesión". Se introducía "en las axilas una esponja embebida en sangre de animal mezclada con leche y un tubito de saúco que conducía el menjurge hasta que salía por los huecos simulados del chancro ulcerado y chorreaba por la tela con que se cubría".

Si es verdad que el travestismo que sólo pretende al espejismo cosmético, no utiliza ni de lejos la violencia simuladora del contra maquillaje mórbido, la misma pulsión mimética y letal de los pordioseros aparece hoy en el arte, o en el mecanismo de seducción que practican los excesivamente vistosos desfiles de moda que simula el *mimikry*, y que incorporan desde el espejo sedoso de las revistas musicales "retro", hasta los armiños, velos y joyas art-nouveau para hacernos caer en la trampa, ya que todo es engaño: sobre el cuerpo desnudo de la modelo no hay ni un centímetro de tela. Con pintura y paciencia, con una aplicación obstinada, se han figurado sobre la piel los tonos, las texturas, los botones, los bordes, la trama de los distintos géneros; minuciosamente se han reconstituido sobre el cuerpo desnudo flores, brilladera, perlas y plumas. El desfile de modas, fascinante, deslumbrador como un espejo, es una pura apariencia, una mímesis.

Pero el *mimikry* da un paso más en la simulación: llega a la desaparición total del modelo, confundiendo a Verushka con el fondo en que se apoya, asimilándola a su soporte: una vieja pared, por ejemplo, descascarada y su-

cia, con un conmutador eléctrico que viene a quedar sobre su cuerpo.

Más que a la simulación de la enfermedad, de la corrupción, del miserabilismo, se llega aquí a fingir la anulación total: la extinción, la muerte.

El cuerpo regresa en el momento de crítica, de vacilación de una cultura empeñada, durante milenios, en ocultar, en obturar el "soporte". Que en la pintura este último se haya convertido en el sujeto del cuadro, que los artistas del *body art* se limiten, no sin contentamiento narcisístico, a autoexponerse, a travestirse en escena o a masturbarse como un "evento" más: indicios, aunque marginales fehacientes, de ese retorno.

Queda por saber si ese exiliado que regresa es el mismo expulsado, si el actor que vuelve a dominar, a veces abusivamente, la escena, a controlar los efectos de la representación, es el mismo a quien ese espacio se vedó, o si se trata sólo de su máscara vaciada, de su doble *desacralizado:* simple impostura pintarrajeada o verdadera subversión corporal[2].

2. He consultado: Gotche, *Skin Deep*, Peter Davies, 1976; la revista *Traverses*, número 7, *Maquiller*, y número 10, *Le Simulacre*; las exposiciones de tatuaje en el Centre George Pompidou, el espectáculo de Chez Michou, y por supuesto, las vitrinas de Etienne y Bruno.

III. BARROCO

La furia del pincel

Periódicamente, con la puntualidad de las revoluciones —estas dos palabras, devueltas a su sentido astronómico, son las más aptas para situar el regreso del barroco—, Rubens vuelve, como si su obra elocuente, monumental y grave, desprovista de confidencias, sin lugar previsto para la inserción especular del yo, constituyera la contradicción o el reto, el reverso preciso de los postulados que han marcado las de nuestro siglo: lo expresivo, lo privado —con lo que ello implica de propiedad sobre una producción simbólica—, lo individual —con lo que supone de inversión neurótica—, o bien lo neutro —con lo que suscita de economía—, lo universal de la regla —con lo que va en ello de represión obsesiva.

Los formatos heroicos de Rubens, la fuga helicoidal de sus personajes robustos y alhajados, en escenografías mitológicas o cristianas, imponen, despliegan el contenido, la materia misma de una represión: la reformista, doctrinal y austera, atenta a la ocultación del cuerpo, al orden. Desnudos y manjares aparecen en sus telas, más que en el resto del barroco y que en los Países Bajos septentrionales del siglo XVII, como en el ámbito de una incandescencia, arrastrados por la resaca pedagógica y violenta, fasto de la contrarreforma. No el desnudo alegórico de la Verdad, sino el cuerpo deseoso y desnudado, que exige, más que invita, a la mirada, a que ésta se aplique, como con un pincel, sobre la tela ungiéndola de su transparencia blanca: no los alimentos eucarísticos, trascendi-

dos o frugales, sino su espesor burgués y su abundancia, que descentran y desplazan la organización silogística y fría de la naturaleza muerta flamenca.

Pero también, y al mismo tiempo, cuerpos y alimentos aparecen como desprendiéndose de su referente: los cuerpos a que remiten esos colosos, esas corpulentas majestades, son menos los reales que los codificados por la escultura, por la tradición helénica. Como Góngora, que elabora metáforas de metáforas, y no metáforas del lenguaje informativo directo, Rubens pinta modelos de modelos, figuras al cuadrado.

El cuerpo se desprende subrepticiamente de su anclaje real, avanza hacia un lenguaje inmotivado, libre, hacia un sistema arbitrario de significación que conducirá a lo figurable en función de su preexistencia cultural: el código de la tela.

Energía de desplazamiento: la producción de Rubens coincide con el momento en que el pintor abandona la corporación, la cofradía, deja de ser un artesano unido a los otros por el oficio y sancionado por la *doxa* del gusto colectivo; exilio del trabajo que permite el despliegue de su saber sin apoyo, frente a lo desconocido: el mismo que empuja a los navegantes a llenar otro blanco, el de lo desconocido cartográfico.

En Rubens, el pincel se erige en significante de esta energía: salpicando, chorreando, tachando, gracias a la fluidez del óleo; rapidez del gozo, *furia del penello* que apenas metaforiza la furia del pene. Lo reprimido por el furor iconoclasta de la Reforma vuelve como el derroche de la liturgia: multiplicado, áureo.

Esa erección del pincel, la tumescencia del trazo, para configurarse, debe de atravesar, como una pantalla, en su opacidad y resistencia, la organización de una ley: el código fijado por las técnicas del Renacimiento, la disposición jerárquica de las figuras, el recorrido privilegiado de la mirada en una red estructurante e invisible a la vez subrayada y cegada por la composición.

Rubens entra en erección atravesando esa ley: dispone los núcleos de sus secuencias narrativas donde lo prescriben esas armaduras o andamiajes que Bouleau ha repertoriado[1]: geometrías secretas, indescifrables en una primera lectura de la composición, que sostienen, con el rigor pitagórico de sus entrecruzamientos, como planos de catedrales invisibles bajo la nieve, toda la puesta en escena del sujeto —el tema del cuadro, el significante material del autor—. Redes inflexibles, autoritarias aunque (porque) ocultas, que alrededor de sus puntos de anclaje imantan, aglomeran las figuras, encauzando teatralidad de los gestos, la llamarada de los atributos y trajes. La tela, cuanto más lograda, hará menos perceptibles estas redes, las ocultará mejor.

El toque del pincel recorre el perímetro asignado por las líneas de fuerza de la geometría secreta, va cumpliendo, al seguirlas, su ciclo, como la sangre por los vasos o los planetas a lo largo de las órbitas, dos descubrimientos de la curiosidad barroca que proyectan su forma —círculo dilatado, anamorfosis del círculo: elipse— en la que soporta las telas de Rubens: el rojo denso, las esferas graves, ígneas, al mismo tiempo que recorren el cuerpo y el espacio, alrededor del corazón y del sol, van quemando, con la furia del pincel que dispersa fibrillas rojas, doradas, las elipses invisibles de la tela.

El trazo libre, librado a la pulsión del gesto, pero atravesando una red precisa, como si para transgredir los límites de la estructura lo más importante fuera tenerla siem-

---

1. Charles Bouleau. *Charpentes, la géometrie secréte des peintres*, Seuil, Paris, 1953. Varias obras de Rubens, entre las cuales *La Erección de la Cruz* y el *Descenso de la Cruz*, se interpretan en función del soporte 9 12 16, y 4 6 9, puntos de los lados del rectángulo que al proyectarse, como en haces, fijan la armadura. Una forma de S, que determina la posición de las figuras, se tuerce alrededor del punto 9, en la primera. En *Barroco* (Sudamericana, Buenos Aires, 1974) trate de leer el *Intercambio de las Princesas* en la Galería Médicis, en el Louvre, en función de la elipse kepleriana, en oposición al círculo de Galileo, que organiza las obras de Rafael.

pre presente, remiten al modo de operar de dos pintores actuales; en ellos la armadura no se extiende a la totalidad de la composición, sino al cuerpo humano considerado como límite o logos.

En De Kooning los labios, ojos, manos, fragmentos del cuerpo del modelo o recortes de fotos, pegados a la tela, orientan el sentido de los brochazos, sirven de *simulacro de un cuerpo* que hay que borrar/subrayar, sacrificar/salvar.

En Saura, la presencia del cuerpo como fantasma lacerado y reconstituido es, más que somática, cultural: el modelo, de preferencia connotado como significante privilegiado en el sistema de efectos de valor de la Historia del Arte, sirve de *borde*, o de víctima a una provocación, de *blanco* al bombardeo nervioso de la tinta.

Si insertamos la lectura de Rubens en el desciframiento y la práctica de un regreso del barroco —el de la crisis y el monolitismo estatal, el de la astronomía y la biología de nuestra época—, su pintura podrá redescubrirse, y como suplemento, posible hoy, nos irá revelando, como escenas sucesivas en la escena, el surgimiento de lo censurado de su momento: bajo el fasto de la catolicidad espectacular, la animalidad del mito griego —leer las crucifixiones como combates de centauros y lapitas—, y bajo ésta, la furia seminal del brochazo: metonimia del falo en la mano y el pincel.

Barroco furioso

¿Dónde situar, hoy, los efectos de un discurso plástico barroco? O más bien: la repercusión deformada, acentuada hasta el exceso o la manera del discurso que suscitó, en el siglo diecisiete, una voluntad furiosa de enseñar, un deseo de convencer, de mostrar de modo indubitable —a fuerza de iluminaciones teatrales y contornos precisos— lo que la palabra conciliar prescribía.

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino —como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima— de articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia —con frecuencia culturales— propios de nuestro tiempo.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y *dialectal* de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber.

De esa posibilidad de un barroco actual, el tratamiento de la información que practican los artistas latinoamericanos —conceptuales o no— podía ser uno de los indicios más significantes.

La figuración, o la frase clásica, conducen una información utilizando el medio más simple: sintaxis recta, disposición jerárquica de los personajes y escenografía de sus gestos destinada a destacar sin "perturbaciones" lo esencial de la *istoria*, el *sentido* de la parábola; el espectáculo del barroco, al contrario, pospone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la mise-en-scène, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad.

Lo mismo sucede, transpuesto al código de la representación actual, con el trabajo de los artistas conceptuales sudamericanos. Con una diferencia: la posposición del sentido —y más enérgicamente, su crítica— se obtiene por medio de un trabajo a la vez minucioso y frío sobre el soporte específico, sobre el significante gráfico de la información: en el plano del producto —periódicos plegados, estrujados, rotos, claveteados— y en el de la producción: programas de re-diagramación, descomposición y reorganización de diarios y revistas, perturbación o "des-creación" de la comunicación masiva para generar falsas noticias o para demostrar hasta que punto es importante la codificación "profesional" de las que se pretenden verdaderas, la mecánica facticia de toda voluntad de información.

Borde o margen de la superficie: aparecen aislados, marcados por su propia recurrencia, los procedimientos que la técnica *central* —el barroco europeo— había codificado y que se encuentran, en la periferia, desprovistos de todo pretexto funcional, expulsados de la lógica representativa, excluidos de todo simulacro de verdad.

Si la anamorfosis —punto en que el sistema de la perspectiva bascula, va a caer en lo ilegible, en una confusión de trazos borrosos, límite y exceso de su funcionamiento— fue utilizada en el barroco fundador para co-

dificar un suplemento de información —con frecuencia moral: alegoría o *vanitas*—, va a reaparecer en el barroco sudamericano reducida a su puro artificio crítico y señalada, fuera de toda pretensión didáctica, como procedimiento, denunciada su "naturaleza" de truco: ni concha marina engañosa que revelará, cuando de los embajadores no quede más que el fasto vaciado, el simulacro de la representación canjeado en superficie pura, la calavera grave y grisácea, aleccionadora, ni paisaje que, al desplazarnos, al retirarnos del punto de vista frontal, supuesto normal y único, habrá que reinterpretar, integrar en una nueva secuencia; no, la cabeza —se trata de un *Retrato* de Hugo Sbernini— está vista de frente y seccionada en múltiples campos de modo esquemáticamente archimboldesco, pero en el "caballero de la nostálgica sonrisa" los puntos de vista de la anamorfosis, incompatibles, no van a sintetizarse en ninguna imagen totalizadora, intimidante o no, no van a conducirnos a ningún saber suplementario, sino, simplemente a desarrollar ante la mirada, como se despliega y se repliega sobre sí mismo el cuerpo asimilado a una superficie pura, sin espesor, la apariencia de la figura humana y su irrisión. El cuerpo puede inscribirse, adherirse a una banda siempre capaz de ondular, de volver sobre sí misma, el eje de simetría del rostro aparece ligeramente desplazado, dislocado; esa proporción deshecha, ese aparecer disuelto como por un hundimiento leve conducen no a la revelación de una imagen obturada, suplantada por la pantalla de la visión frontal, sino a la revelación de la anamorfosis como artificio puramente retórico que el más ligero desajuste, desfocaliza, reduce a una máscara estrábica, impide significar.

En la otra vertiente del barroco —del Caravaggio—, la actitud realista tampoco tiene hoy el sentido que tuvo en el ámbito teatralizado del claro-obscuro: no se trata

de convocar la realidad en el cuadro para, sometiéndola a una iluminación contrastada, brutal, extraer de ella, de su configuración simbólica o de sus referentes mitológicos o bíblicos, una lección, ni tampoco de revelar, por medio de la sobre-expresión, el agrandamiento arbitrario o la hipertrofia de un detalle, una verdad moral opuesta a la simulación que el cuadro configura, sino de *realizar el cuadro* a tal punto que éste se presente, se acredite y justifique como un nuevo fragmento, una nueva porción de la realidad objetiva afirmando así —contrariamente a lo que parece connotar el hiperrealismo americano— que la supuesta realidad no vale ni más ni menos, que no hay jerarquías, en lo verosímil ni en lo ideológico, cuando la ilusión está programada, configurada con el mismo empecinamiento y la misma minuciosidad que la realidad que, en ese grado de reflejo milimétrico, excesivo, ya no la precede.

Queda, como simple confirmación y regreso del barroco —pero esta vez no se trata de un barroco trasplantado, sino de "origen" ya sudamericano—, la reactualización del trabajo de grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal: proyectos de arquitectura, estudios y planos de comunidades, ciudades racionales y precisas; paradigma del falansterio.

Barroco ideológico que, aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice —aunque sea sin saberlo— la acción jesuita de ayer.

NOTA

Este texto, en sus versiones francesa e inglesa, sirvió de presentación, conjuntamente con *Hoy por hoy*, de Angel Kalenberg, al catálogo de la *Décima Bienal de*

París —sept. 1977— dedicada ese año especialmente a América Latina y con una representación de veintitrés artistas.

En *Hoy por hoy*, Angel Kalenberg señala una serie de mecanismos de la creación sudamericana actual, coincidentes con los que he tratado de catalogar, pero los clasifica más bien dentro de un manierismo que dentro de un barroco propiamente dicho: "En la Joven Creación Latinoamericana actual creo advertir la patencia de un denominador común: el organicismo como versión manierista del barroco. Algo que puede rastrearse con independencia de la técnica, materiales, medios o tendencia a que se afilien nuestros artistas.

"Este organicismo tiene su razón de ser en el carácter mismo de América Latina. El arte que impuso el conquistador —el barroco europeo, que en América Latina no tuvo connotaciones políticas ni religiosas— se correspondía con la realidad de la colonia, desde el estilo de su vegetación hasta el comportamiento artístico y el comportamiento político y social. Este trasplante iberoamericano del barroco supuso el mestizaje entre dos culturas, la metropolitana y la colonial. El barroco encontró un continente apto para su despliegue. Y así se produce un fenómeno que no es típico de las culturas coloniales: el de la inter-influencia, el del receptor que es a su vez capaz de retroalimentar al emisor. Le Corbusier, por ejemplo, adoptó para la iglesia de Ronchamp el mismo criterio de las capillas abiertas de Puebla, México. El barroco mexicano o los "profetas" del Aleijadinho revierten la influencia y revelan una originalidad infinitamente superior a la de los modelos peninsulares o flamencos. Esto alimentó una leyenda: la de las connotaciones positivas de un arte colonial sometido. Y este arte de la América conquistada tuvo aspectos positivos precisamente porque no fue colonial en sentido estricto.

"Dibujo o pintura, religiosa o mágica —para emplear el par de Levi-Strauss—, realista, surrealista o superrealista, la obra es predominantemente orgánica, sobre todo

en los países del Río de la Plata, Venezuela y Colombia, donde el creador latinoamericano joven opta mayoritariamente por el dibujo. De un organicismo que interpreto como una versión, una modificación manierista del barroco. El artista latinoamericano se siente cómodo en el manierismo, que es un arte de crisis, pues vive inmerso en una situación social, política, ideológica, de crisis permanente.

"Esta hipótesis puede verificarse, fácilmente, en la obra de los artistas figurativos y también en la pintura que configura lenguajes abstractos. Obras cuya elaboración supone una racionalización, esa constante del arte latinoamericano. En las obras de Cruz-Diez, como en las de Le Parc, o en los penetrables de Jesús Soto, un nuevo sincretismo se pone en evidencia. Según la tesis de Sarduy —quien ha preparado un texto esclarecedor para este catálogo— aquellas obras no son accesibles por un mecanismo característico del barroco: el de la condensación. Creo, más bien, que debiera verse un fenómeno típico del manierismo y no del barroco".

El tiempo de la siesta

Ni obesos, ni deformes, ni hinchados: no se trata de una hipertrofia expresiva. Como el espacio verdadero, a escala galáctica, el espacio pintado se agranda, y su aspecto visible: los cuerpos que parece contener. Sólo que éste, que apresan líneas casi borradas, como trazos de un lápiz distraído, no se abre a partir de un solo foco, no irradia a partir de un solo centro pulverizado y ausente, sino lentamente y a partir de varios, cuyas magnitudes de expansión difieren.

En primer plano, los cuerpos parecen aumentados por un soplo interior sordo y calmo, mientras que pájaros y juguetes quedan inmóviles, rientes o irrisorios, al margen de la crecida.

De allí que se trate de focalizar, de unificar los núcleos dilatados. Los grandes formatos, al ser pintados, nunca son vistos en su totalidad, dominados desde un solo iris, proyectados hacia un hueco-reverso del ojo: el de la maqueta perspectiva. Multiplicidad de expansiones que suscita en los personajes el deseo de un espacio orientado, cuadriculado y mensurable: eso es lo que indican los enormes espejuelos que, como máquinas torpes, *affublent* muchos de ellos. Espesor esmerilado y escalofriante de cristales graduados al máximo, totalizantes, que al reflejar lo que los rodea —comprendido el espacio exterior al cuadro, ese en que nos encontramos y desde el cual el cuadro es observado, aprehendido como un todo—, lo atraen, lo asen. *Caemos* hacia ellos.

Gracias a sus espejuelos desmesurados y devorantes, los personajes de Botero nos ven tal y como nosotros los vemos.

Abundancia, necesidad de todo lo que refleja: una guirnalda de bombillos, vasos, botellas. En cada vidrio la escala del universo se organiza y decanta.

Hasta en las gotas de agua, sobre la piel de un desnudo.

—¿Y por qué dejaste de pintar ese gato?

—Porque se iba convirtiendo en un tigre.

1. Pedro tira el mantel. Arruga entre las manitas rollizas el blanco enguatado y espeso como una funda, admira en lo alto, en un compotero de loza, las frutas, enormes. La mano del pintor, al otro extremo de la mesa, va trazando sobre la tela su rostro asombrado. La gaveta está abierta. Un espejo colonial, de marco grueso y labrado, ocupa el centro del dibujo.

Pero —cita al vacío de las Meninas— no refleja ni al maestro, que de sí no deja ver más que la mano, el hacer de la pintura, ni el modelo goloso: ni el caballete, ni el reverso del cuadro: sólo la luz despierta del mediodía.

La luz, el plano del azogue, atento a la crecida de la sombra.

—Rubens, por supuesto.

—No: Piero della Francesca.

2. Ante la ventana, rotundas, graves, planetas detenidos, las frutas. Los pesados postigos se abren al mediodía. Reverberación de los tejados alrededor del austero campanario jesuita, de la fachada neta, sin volutas. Cielo sin ángeles. Nada más que unos pájaros. Tiempo suspendido de la siesta.

Botero es el pintor de ese tiempo abierto y fijo, ese que las frutas en su inmovilidad y agrandamiento metaforizan.

Lo que impulsa su obra no es sólo la plétora gozosa de la figura, ni la luz en su chisporroteo barroco, sino la decantación plácida o ebria del tiempo, su densidad visible.

El pintor, o el robusto dibujante que, siempre de traje y bien peinado —acicalado con esmero para el ejercicio

ceremonioso de su arte— lo representa, fragmentariamente o de espaldas, ha añadido un pronombre a esta frase de Goya sobre lo sombrío y agrietado de algunas telas: "El tiempo también (se) pinta".

—Tenían poco que decir.

3. Emblemas de los lazos de sangre, las familias aparecen a la vez ufanas y unidas, anudadas casi. Energía o felicidad que circula entre ellos, en el silencio endomingado de la pose. Fuerza: desde los ancestros venerables, objetos disecados, ofrecidos al respeto confuciano, a través de la robustez de los padres, hasta los niños, autoritarios o embelesados, hasta los gatos.

Euforia de la fiesta rural, con guitarras barnizadas y mesas repletas de dulces, orgullo indiscreto por la construcción de un juguete que se exhibe en el vecindario, un barco de madera.

Lo que dan a ver, o más bien designan de modo casi heráldico, estos retratos de familia, es la *conexión* o el encadenamiento de las generaciones, la seguridad de un fluir parental y parsimonioso, presto al galardón y al retrato.

Conexión de las personas. Si el personaje está solo, la conexión aparece en alegoría o en broma: un enchufe.

Gestos enlazados, *cariñosos*, lentos.

—Sin el menor cansancio.

Contrariamente a lo enseñado, a lo evidente, se trata aquí de no poseer, durante la ejecución, la totalidad del cuadro, cuyo conjunto y composición se dominan sólo durante el planteo, durante el dibujo. Un hábil sistema de enrollado permite realizarlo manteniendo siempre el pincel *a altura del ojo*. El sujeto —y debe de entenderse tanto el *tema* como el que, cifrado en él, le da acceso al registro del fantasma— se mantiene así, siempre, como distante, sin intervención, ajeno a la expresión o a la complicidad pegajosa. Sólo la mano, canal de una energía que brota a la vez de la cabeza y del sexo, tiene que ver con él; de allí que el pintor con frecuencia se signifique por una mano monumental y laboriosa, muy cerca del

papel o de la tela; de allí también el abandono de una perspectiva "justa", es decir, convencional, y la adopción de una *fuga descentrada*, múltiple, en que el sujeto se ha eludido como entidad totalizante, idealizadora, y ha delegado su representación a una proximidad siempre repetible: la del papel y la mano.

—Que en pintura, a veces, para dar un salto alante había que dar un salto atrás.

—Ex-votos enterrados.

Tres escalas, tres tiempos:

grandes, monumentales desnudos plenos, perfumados, una gardenia prendida al pelo;
marionetas parlanchinas, llevadas, para un teatro lírico *à grandeur d'homme*, sopladas, aunque menos que los héroes, desde el centro;
los gatos gongorinos, baritonando sobre un edredón floreado mientras la dueña se peina, desnuda; las monjas recién nacidas y los soldados muertos, de madera: escala de lo inmóvil, exterior a la dilatación, inocente.

Tres escalas: ninguna es la del hombre. Ausente en esta obra que es la más cercana a su respiración, al ritmo de su sangre durante el sueño.

La voz del modelo

El acto de pintar, asumido hoy, en occidente, no puede prescindir de un interlocutor anterior y autoritario: la historia de la figuración. Afrontar la tela, utilizar la panoplia discreta o proliferante de los "medios", significa aceptar ese diálogo, aunque sea, como en la pintura abstracta, para anular el discurso del otro, o relegarlo a la insistencia de un ejercicio saturado, vano.

También se puede aceptar, en su alteridad y diferencia, esa voz —su ley: el saber de la puesta en espacio, la ilusión de volumen, la jerarquía de las figuras—, escuchándola, no como la de un doble inoportuno, aseverante y sentenciador, sino como la de un cuestionamiento repetido: interrogación de una técnica sobre su propio fundamento, su práctica y su historia.

Es esa discusión, interior a la experiencia histórica de la figuración, reiterada, inevitable, lo que provoca la obra de Fernando Botero. No negar la continuidad compacta y codificada de las figuras, sino considerarla como una secuencia inacabada, a la que la tela en ejecución va a añadir una nueva imagen, una nueva escena, esa, con frecuencia capital para el desarrollo, que representa la irrisión, la irreverencia ante el modelo, el desacato de lo que ya no se toma como paradigma, sino como simple esbozo que se va a completar, recrear, invertir o reflejar en una imitación impertinente: un simulacro "hinchado", barroco.

El "relato" de Botero constituye la conclusión y simetría de otro: el fundador de la pintura sudamericana, que se desplegó, inocente y minucioso, en rectángulos de madera acumulados sobre los muros, en los primeros tiempos de la conquista, hasta cubrir enteramente las capillas coloniales, testimonios fieles a la restitución del milagro, convincentes y pedagógicos, como lo requería la doctrina jesuita que auspiciaba a la vez la edificación de iglesias, la expansión de la fe y del barroco, la instrucción moderada y el sueño inaugural de los falansterios.

La pintura de Botero rescata esas imágenes sepultadas en el tiempo de la aldea y de la siesta, tiempo en expansión, denso, que es también el más remoto, el más arcaico, el primer tiempo. la conquista, que impone a la vez la imagen del espacio —las técnicas de representación, el despliegue de una perspectiva particular, elaborada por el Renacimiento y reinterpretada por España— y la medida lineal, lógica y cifrada del tiempo.

Botero ha permanecido cercano a ese doble aporte: artesanía de las tabletas coloniales que ornaban las primeras capillas, señalando el trayecto evangelizador del barroco naciente; retratos de familia recargados e ingenuos, estampas aproximativas, cuyas líneas abandonan los colores apagados; pueblos de techos aún nuevos, que se aglomeran sin orden, callejuelas sinuosas alrededor de la Catedral; vírgenes hipertróficas y rígidas, protegiendo bajos sus mantos de oros excesivos los pretenciosos planos de la futura iglesia, trazados sobre la nieve; antepasados o niños difuntos coronados de azahares, vestidos de marinero, con los ojos cerrados y un ramo de rosas en la mano: una mano heroica, paternal o celeste, sin cuerpo, los mantienen en equilibrio, o va a suspenderlos, hasta el cielo.

Arte de la fundación, efemérides de fiestas y milagros, inhábiles y fieles.

Los retratos ecuestres de Pedro tienen en la memoria el de Baltasar Carlos, de Velázquez: igual gama de azules, igual disposición perentoria del modelo, en ellos, visto de frente. Lo que se discute, parodia o impugna, es la ideología real, la insistencia en la descendencia y el poder. La "inflación" del príncipe —en los cuadros de Botero el hijo del pintor—, no es más que física —y literal—; ninguna gravedad heráldica, ningún espacio simbólico dominado por el poney que caracolea; al contrario, todo parece encerrar, enclaustrar al infante y su cabalgadura masiva, plantada sobre ruedas, hueca; la puerta está cerrada, la cerradura es enorme; no queda, como decorado de la representación ecuestre, más que un rincón de la sala, cerca del enchufe; entre otros juguetes artesanales y humildes, campesinos, el modelo parece abandonado. Ninguna infatuación ni ufanía, ningún brío: inmovilidad, gravedad, fijeza. Velázquez, parece, tuvo que trabajar con un caballo disecado pues el poney había muerto durante la ejecución del cuadro; su genio consistió en restituir la vivacidad del potro; en Botero al contrario, se diría que lo disecado ha invadido todo lo que lo rodea: cuerpos, objetos, muñecas que abren una casa sin interior, como si se asfixiaran.

¿Apoteosis del modelo? Más bien *cariño*, sentimiento muy sudamericano que no implica delegación del poder ni vanagloria.

El heredero no está heroizado: los significantes que lo rodean son accesibles, domésticos.

Una fanfarria monocorde y fañosa, orquestica de borrachos colombianos tarde en la noche, acompaña estos retratos; las guitarras terminarán llenas de cerveza.

De la tradición, lo que hay más presente en la obra de Botero, aunque invertido en su manera de surgir, es el sarcasmo de Goya.

La familia real aparece en la obra del español imbuida de sus títulos, aferrada a su representación aparatosa, fijada en la ostentación de sus emblemas. Ese despliegue presuntuoso e intimidante está minado, como en el espejeo de una contradicción, por la decadencia física e intelectual de los que lo exhiben; sobre esperpentos la escenografía excesiva y rutilante se desliza, metáfora del descenso. Gestos demasiado seguros, poses oficialmente soberanas, arrogancia y desproporción de los trajes; una flecha de diamantes atraviesa las canas de un peinado monumental; el maquillaje de una cabeza amarillenta y coronada prepara el trabajo del disecador: lo que el modelo muestra con alarde es precisamente lo que, por su inadecuación, lo ridiculiza.

En los retratos de presidentes, generales, obispos, ministros, abogados y otros notables sudamericanos, de Botero, la burla del modelo es patente; el modo de provocarla, opuesto: los héroes provincianos, los líderes y patriotas no denotan ni majestad, ni nobleza —ni siquiera en su variante genética de la corte española: un desfile de acromegálicos, hemofílicos y babiecas—; se trata de hombrecitos rollizos, bonachones, con papadas dobles e inútilmente autoritarias, *caballeros criollos* de ojos irritados por el alcohol que ofrecen sus cuerpos ampulosos, entre dos columnas de falso mármol, al volver de un almuerzo protocolar.

Casacas con galones de oro, grandes perlas encajadas en la corbata, medallas y cintas multicolores, bandas, diplomas sobre los cuales se apoyan, como para apresar una verdad heráldica, las manos de uñas barnizadas, regordetas y rosáceas: los atributos de estos personajes no traman una parodia alrededor de un simulacro, sino al contrario, sostienen, apuntalan la debilidad de los modelos, impartiéndoles una dignidad o una nobleza improbables; significantes ascendentes aunque apócrifos, sin otra realidad que la de su mimetismo ingenuo, blasones de una simulación colonial que da al poder de los cau-

dillos algo lastimoso en escenas paralelas a las que provocaban la sorna en los modelos de Goya.

Toda la obra de Botero se inserta en una doble mirada, oscilación o dialéctica. Por una parte, anudar, articular, conectar, ligar, consolidar las bases, reanimar el pasado, la tradición que sostiene lo representado —los fundamentos de América—: de allí, esas familias siempre enlazadas cuyos miembros se imbrican estrechamente, prolongando la cadena hasta los árboles y animales domésticos; de allí también la insistencia en todo lo que conecta —¡hasta los enchufes eléctricos!—. Por otra parte, lo incompleto, la fragmentación de un cuerpo que huye no se sabe hacia donde, surgimiento de una extremidad sin propietario asignable, resto de un cuerpo que se ha separado del grupo familiar y escapa a los límites del retrato colectivo: como si la repetición del nudo implicara la expulsión o el regreso de una demasía.

IV. *IMITACION DEL DOBLE*

> "*Encarnizándose en su efigie,* imitando imitarlo en una serie de reproducciones simuladas, lo reduce [el paradigma], lo transforma en desecho minúsculo, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso".
> Jacques Derrida, Cartouches, in *La Verdad en Pintura,* París, Flammarion, 1978.

> "El error ya tuvo lugar en los tiempos pasados, cuando florecían la superstición y los ídolos, y entre todo tipo de magia, estaba la catoptromancia, cuyo primer fundamento eran *los espejos y sus imágenes*".
> Rafael Mirami, 1582, citado por Jugis Baltrusaitis, Espejos Mágicos, in *El Espejo,* París, Elmayan-Seuil 1978.

Fractura del monólogo

Se trata de autorretrato. Es decir: efigie, espejo, imagen. Reproducción minuciosa —empecinada—, duplicación milimétrica del propio rostro aplicado, ensimismado, atento, tal y como lo devuelve la fidelidad del mercurio. El plano vertical desdobla los gestos minúsculos y regulares de la mano, los débiles desplazamientos de la muñeca, la inmovilidad del codo, el rectángulo mudo de la página, y de nuevo la mirada mirándose, el ceño fruncido, la seriedad laboriosa del escrutador; el descifrador leyendo el código azogado de su *manteia,* la catoptromancia, adivinación por medio de espejos.

Legibilidad compleja de todos los códigos, ambigüedad de todas las adivinaciones. Lo que el mercurio da a leer añade a la efigie un nuevo elemento, un exceso opaco de significación: perturbación del mensaje facial que sin ella volvería nítido, puntual, unido, sin quebraduras.

Esa tachadura del rostro original, mácula en la definición casi huraña del modelo que viene a introducirse como un suplemento ruidoso y a perturbar la reflexión —en los dos sentidos del término: concentración mental y reproducción especular— es la escritura.

Lo escrito aparece, en los autorretratos de Broglia, como una demasía flagrante: violencia gestual y ciega, sin contenido ni articulaciones, sin cesuras, autoridad icónica del *grafo*. Trazos continuos y puros, antes de la palabra, escritura que nada transcribe ni comenta, ni marco ni leyenda de la cara. Lo no traducible —convertible en sonidos—, lo no transitivo: caligrafía sin módulo, frases vaciadas, máximas olvidables, dedicatorias de nada, cartas a nadie.

Añadiduras, intrusión en el ciclo de la reproducción; en algún sitio entre la mirada, el espejo, la mano y otra vez la mirada o su simulacro, viene a sumarse, a significar, en el mapa mudo de la adivinación, la escritura, o más bien su *simili* garabateado, impostura, mimetismo engañoso de enlaces o elipses reducidos a un arabesco irregular de tinta: sustituta pintarrajeada, menina impertinente queriendo asomarse al espejo que suscita y estructura la representación.

No se trata, como en los cuerpos devotamente armados del arte bizantino, de una aureola logográfica, de una emanación literal y áurea, refulgencia alfabética de la persona; tampoco de una filacteria, versículo protector, estandarte, talismán o letrero: no, aquí lo escrito, o el autógrafo horizontal y condenado que usurpa su intensidad, viene a penetrar la figuración —el dibujo de tinta—, a agrietarla con su injerto desajustado: fisura de vocales continuas —rumor grave y monocorde, de fondo— grieta de apresuradas consonantes sordas.

Si la escritura constituye al sujeto, lo define a sí mismo y lo sutura, su ersatz reflejado, o más bien parásito de su reflejo, lo resquebraja, fragmenta su representación y la desune.

La duplicación del rostro atravesada por la grafía se va separando, abriendo: deriva de islotes faciales, placas tectónicas que empuja y separa un magma incandescente de letras: flujo atomizado y naranja de fonemas cortantes, sangre cifrada.

Placas tectónicas, deriva de arena: el rostro se va convirtiendo en una esfera respirante y densa, como la de nuestro planeta; su fantasma inmemorial es el estallido, la falla, o bien la erosión irreversible y lenta.

No es un azar pues, que en paralelo a la secuencia de autorretratos, Broglia se haya "enfrascado" en una serie de esferas agrietadas: éstas son también autorretratos, rostros después del fantasma de la disyunción, después de ser atravesados por un ademán de escritura.

Esferas que nos miran, o que se miran a sí mismas desde sus propios restos, desde el residuo de sus reproducciones simuladas: desechos minúsculos, fuera de serie en la serie, ya fuera de uso.

Desde estas esferas miran las *ruinas de la identidad.*

Sea un centro emisor, un yo monolítico y puntual, irradiando su discurso hacia espacios siempre a igual distancia: la superficie que éstos determinarían sería una esfera perfecta, la noción platónica de planeta, cuerpo astral del monólogo, incorruptible y pulido, brillando bajo el cielo de la Idea.

Lo que Broglia pinta es el reverso, o la irrisión de esa categoría. El yo se ha escindido, el haz que lo constituye —así lo percibe el budismo— se ha esparcido: fractura del monólogo, pulverización del habla que repercute en la topología exterior ya no inmaculada y bruñida, cuerpo de la esfera armilar, sino resquebrajada, inestable, sísmica.

La destrucción se efectúa en la reproducción: el globo agrietado es a la esfera lo que el retrato es al rostro. En el sustituto o en el simili, en lo que se presenta por el

objeto, se inscribe la falla, la fractura. Broglia no agrede al referente, sino al significante. En lugar de la corrupción trágica del modelo asistimos a la laceración, al desgarramiento de su reverso —la inversión especular.

El retrato, el autorretrato como género, ha tenido siempre por objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango del arquetipo; aquí, en la serie de rostros, o en su metáfora y clausura, la serie de esferas, el propósito es la conversión del modelo en objeto vulnerable a la perforación y al corte, como si la cara fuera motivo de escarnio, según una de las acepciones de la palabra en francés: *visage*, alguien que se estima poco, digno de burla o desprecio.

Retratos de un pintor que se encarniza en su propia efigie para convertirla, por medio de un acto repetido y alevoso de autodestrucción, de iconoclastia y encierro sádico, en materia ordenada, en naturaleza muerta.

> "Y aún dentro de la prisión las brujas se las arreglaban para ir al "Sabbat", según puso de manifiesto una muchacha de Azcain apellidada "Dojartzabal", de quince a dieciséis años de edad. Esta misma declaró que, queriendo el Diablo algunas veces llevar muchachas al aquelarre, coloca en los mismos brazos de sus madres una apariencia o doble, cosa que le había ocurrido a ella, pues al volver se encontró a su madre con su *doble infernal*".
>
> Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons où il est amplement Traicté de la Sorcelerie,* París 1612 y Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo,* 1961.

¿Qué justifica que un objeto, un producto manual pueda en cierto momento reivindicar la categoría de "objeto de arte" o asumir su impostura y servir así de soporte a un discurso crítico que con frecuencia se convierte en su doble o en su mimetismo? ¿Qué lo hace pasar, caer, embadurnado de tiza, sostenido por hilos invisibles, desde la cámara paciente o maniática de la alfiletera, de la recogedora de trapos, hasta el museo negro que exhibe sus muñecas y les otorga la majestad de fetiches? ¿Cómo transita, desde la cámara de tatuajes hasta la de imágenes? ¿Que erección, en el sentido más sexual del término, transforma los trapos e íconos, los inviste de signos?

Sin duda ese paso —el del objeto en bruto al objeto de arte —es el efecto de una veladura, de una erosión brusca: algo se borra. Se eliminan, o al menos se metaforizan, se *transponen*— que es el verbo que siempre se emplea en el vocabulario al uso, estetizante o no —todas las marcas que en el objeto indicaban el *síntoma puro*. Se

practica, para franquear la clausura del arte, una metáfora al cuadrado, pues el síntoma es ya una metáfora.

Las muñecas de Martha Kuhn-Weber se niegan a ese desplazamiento, resisten a esa segunda metaforización: en ellas, cosido o pinchado en sus cuerpos, el síntoma aparece en toda su intensidad *textual* —en el propio tejido, en el trapo—; ni elidido, ni evitado, ni asumido por un catálogo de figuras retóricas —como en los retratos de Archimboldo—, ni "hablado", como a través de una conversión histérica: al contrario, la *hacedora* insiste en la cicatriz literal del síntoma, en su espesura no desplazada, en su densidad sin brillo; lo exhibe a la luz diagonal de lo obsceno, en el espacio brutal e imprevisible de la perversión: trazos de una energía nerviosa, ciega, marca impuesta al doble, ya que estas muñecas imitan personajes reales o se proponen precederlos en la muerte como hábiles simulacros funerarios. La costura del pene, las plumas opacas y las perlas, excesivamente visibles, las puntadas de hilo blanco, los imperdibles desmesurados, los manchones sulfurosos o excremenciales, el claveteo de las extremidades: rabia, contra el análogo, de la constructora, torpeza de la sutura, consistencia del síntoma.

En las muñecas de Bellmer, o en las de Pierre Molinier, que eran los autorretratos del autor en travestí, sus sosías pintarrajeadas, su otra, el cuerpo-modelo había sido objeto de una fragmentación obstinada, de una desarticulación consciente, glacial. Luego, en un gesto contradictorio, la imagen de ese cuerpo-patrón se reconstituía, volvía a animarse, como reajustado, sin empates visibles ni soldaduras. En Bellmer los miembros son objeto de conmutación, de bricolage, se organizan de otra manera, como preparados para otras funciones o declinados siguiendo otros modos y variantes, trabajo de escisión en unidades, de construcción de un modelo y de relectura que no difiere del que practica la etnología estructural con los mitos y que en el pintor motiva extremidades desplazadas o superpuestas, articulaciones omi-

tidas o suplementarias, rostros borrosos, o en posiciones inverosímiles, sombreros con dedos.

En Molinier la pose, el estereotipo erótico, el arreglo del cuerpo de la muñeca en función de audacia y de obscenidad llegaba hasta lo maquinal del aparato antropomórfico, productoras de deseo, por excesivas, inhumanas.

Pero el cuerpo, aún dislocado, delirante o mecánico, reorganizado por una manía combinatoria o por una perversión cibernética, sometido a los escarnios del intercambio y el número, en Bellmer y Molinier, sigue funcionando, emitiendo signos, *marcha* —en el sentido argótico del término: acepta la proposición sexual y cumple con su contrato. En esos nuevos golem, en esas Olimpias paratópicas la desconexión original, la dispersión inaugural del cuerpo —el crimen fundador— se han travestido, maquillado, disimulado.

En los *dobles infernales*, en los retratos maléficos de Martha Kuhn-Weber, la segunda operación, la síntesis, se ha interrumpido, o ha fracasado: costurones, cáñamos, alfileres, remiendos, agujeros por donde asoma el algodón, la "tripa", el aserrín o la gasa, goterones o coágulos de tiza o de cera: todo ha quedado, o ha vuelto a la superficie aparentemente lisa, tersa, de las muñecas, escrito sobre la piel o más bien cifrado con violencia, como marcas tribales o tatuajes mortíferos, pinchaduras o perforaciones que vienen a dar testimonio de la disyunción inicial, a desmentir la ilusión antropomórfica, el engaño de un cuerpo íntegro, con órganos, la ilusión de sus gestos: su acceso a la representación.

Orfebrería dérmica, incisión de un *jeroglífico letal:* vestigio del desmembramiento nocturno, de la ceremonia sádica, la preparación del doble infernal.

Presentación o materialización —como se dice en brujería— de un fetiche, en el sentido etimológico del término: del portugués *fetiço*, lo hecho, el *hacer* que se ve.

Los antiguos soberanos chinos se obturaban los sentidos con perlas para tener acceso, una vez eliminadas todas las percepciones perturbadoras, a la llamada respiración embrionaria; un mito sudamericano consigna que la misma incomunicación se practicaba en ciertos recién nacidos, de modo más brutal e inapelable, para transformarlos en seres capaces de participar a un registro superior de la palabra: una especie de *teratomancia,* adivinación por medio de monstruos.

La obturación de los sentidos, con hilos brillantes o con perlas, que remata con frecuencia las muñecas de Martha Kuhn-Weber no tiene por objeto la substracción del personaje al mundo exterior ni su apertura a sí mismo; tampoco su conversión en un alelado catalizador del flujo adivinatorio; se trata más bien de retenerlo en un espacio paradójico, en una no-vida de antes del nacimiento.

La sala donde se exponen las muñecas, o donde penden de hilos invisibles girando como trompos o como ahorcados en una luz granulosa y mostaza, esta significativamente cerrada, tapizada de terciopelo negro; en ese espacio los dobles de personajes conocidos coexisten con nuestra mirada, pero también se balancean en un lugar flotante, resbaladizo, sin visión ni escucha, de antes del tacto.

Desde esa doble residencia las muñecas, prestas a substituir a sus originales escapados al aquelarre o quizás a convertirlos en *apariencias* nos ofrecen en una oscilación leve, sus párpados cosidos, sus orejas taponeadas, sus bocas prensadas de algodón, sus narices rellenas. Un mundo sin acceso al aire, rechazo de todo contacto: manos de palmípedo.

Los dobles infernales nos amenazan a la vez desde la escena de una representación ya formada, concluida, pero obturada, denegada, y desde el lugar sin definición ni límites de lo que está antes del aparecer. Como si de todos los jeroglíficos de la muerte el más angustioso fuera el de no haber nacido.

Nota: Las muñecas de Martha Kuhn-Weber se exponen permanentemente en la Galería 13, 13 rue de Lille, en París.

V. FLUORESCENCIA DEL VACIO

Koan

Caída, o más bien, movimiento de vacilación, inadecuación y pérdida del foco, porosidad, fractura, disolución en lo gris del objeto mirado. Luego, esa anulación retrocede velozmente hacia los ojos, río arriba, concluyendo, clausurando la historia de la mirada.

La pintura de Tàpies avanza (desciende) desde esa *noche del sentido: obturación de la vista,* rechazo reiterado de la dimensión retiniana, carbonización de la luz, y a la vez, olvido y marginalización, *obscurecimiento del significado.*

Esa tachadura de la mirada es ante todo la abolición de su recorrido organizado por las leyes de la composición, la discusión de sus convenciones: esas que inventó el Renacimiento —perspectiva, codificación jerárquica del espacio, tratamiento de la luz—, asimiladas hoy a lo natural, a la doxa de la percepción humana, centrada y plana, a la reconstitución verosímil de lo real en una superficie.

La impugnación de lo visual como categoría privilegiada de conocimiento (de placer) y fundamento único de la pintura, implica la crítica de un orden idealizado: el que instaura la imagen como análogo puro, el de la duplicación especular como aprehensión del mundo.

En Tàpies, lo que desaparece en el *espacio simbólico* de la mirada, va a reaparecer, declinado por el cuerpo, como si éste no pudiera renunciar a su pulsión de mar-

car lo que lo rodea, de posar una parte de sí mismo sobre lo diferente, en el *ámbito real* del tacto.

La insistencia en la materia, —cemento, arena, madera, piedra— tiene en esta pintura una significación suplementaria: *desmentir* el soporte en tanto que plano, darle una densidad, un espesor tales que no permitan asimilarlo a la imagen y por ello mismo al doble falaz de algo, a un depósito visual de conocimiento.

Sin embargo, las superposiciones de estratos terrosos o líticos no intentan tampoco constituir, en el sentido usual del término, un volumen; rechazan igualmente la arrogancia ontológica: ser objetos en sí, y no dobles repetitivos o tardíos de algo preexistente.

Del carácter de esa conversión —entre la iluminación máxima o majestad icónica del objeto, y su desaparición con la de la mirada que lo descubre, para reconstituirlo como residuo palpable— deriva la naturaleza de las marcas, huellas, impresiones y escrituras que atraviesan, en Tàpies, la superficie de la tela: van dejando de ser legibles, nítidas, como remotas incisiones parietales, carbónicas o sanguíneas, para constituir, confundidas miméticamente con ella, materia ciega, innombrada, bruta: la serie de los números enteros se va convirtiendo en una sucesión de rayas torpes y temblorosas, en garabatos; las letras del alfabeto se desunen: borrones y cruces.

También de allí deriva el color de ese abecedario de emblemas y firmas: apagado, bajo, cercano al no color, al gris unido y sordo de la ceguera, siempre lacerado, impuesto sobre una textura o sobre un soporte descifrable por la mano.

No es un azar si los cuadros de Tàpies trabajados en los tonos más grisáceos y obscuros son también los más espesos y voluminosos, los más próximos al relieve; al contrario, los que se mantienen en las zonas más luminosas y centrales del iris exhiben también su frágil calidad de láminas.

Pero en cualquiera de las dos vertientes sensoriales, o en la complementaridad y contradicción de ellas, la gama

de incisiones tiene una función diacrítica: organiza las texturas continuas, o yuxtapuestas pero idénticas, al marcarlas, en pares de opuestos, las provee de significación, impartiéndoles la imantación grave de un lenguaje nocturno: un lenguaje que ya no es el de la vista —sin profundidad aparente, ni boceto ni simulacro de espacio—, pero que no es aún completamente el de tacto: las superficies se exponen, se ofrecen a la contemplación y se sitúan, aunque a contra-corriente, en la órbita de la pintura.

Las unidades constituyentes de este lenguaje, de opuesta rugosidad y grano, serían quizás lo arenoso, lo ríspido, lo veteado, lo liso, lo cubierto por el número tres deshecho, lo que lleva botones incrustados, lo que dice Teresa, lo que parece la sombra de una escalera, etc. Su significación derivaría finalmente, como la de todos los otros lenguajes, de la pertinencia de sus discreciones, de la nitidez de sus cesuras.

En algo se asemejan los trazos saturados y violentos de Tàpies a los que atraviesan, casi siempre en líneas horizontales y paralelas, las obras recientes de Cy Twombly; sin embargo, la "etiología" de los dos gestos es radicalmente diferente: los garabatos del pintor americano, casi todos derivados de la escritura Palmer, impuesta, como una práctica normativa más a los escolares de todo el continente, intentan deformar los modelos caligráficos, devolviendo al puño, a las articulaciones de los dedos, su libertad inicial perturbada por el canon de las líneas regulares y eurítmicas y los círculos perfectos.

La energía, que en Franz Kline se situaba al nivel del hombre, necesario a la amplitud del trazado, a los gestos heroicos, en De Kooning y en Saura baja al nivel del codo, compás de la figura humana, para declinar finalmente, en Cy Twombly y en Tàpies, hasta la muñeca.

Ese desplazamiento alcanza en Tàpies su definición mejor, ya que coincide con la obturación progresiva de la vista y

el significado, "objetos" de la pintura desde los impresionistas hasta Picasso, para abrirse contradictoriamente a la luz fósil de la materia y el tacto.

El maestro propone una pregunta, siempre excesiva en su banalidad o su arrogancia: "¿Qué cara tenías antes de nacer? ¿Qué es un búcaro? ¿Qué haces si encuentras al Buda en tu camino?". Los alumnos responden: aceptan los términos de la interrogación, sus presupuestos lógicos.

No el que está en el camino de la "budeidad": su respuesta, y el súbito vacío que crea, la brutal exención del sentido, desdicen y anulan los términos mismos del planteo, o los remiten, como el resto de la realidad, a su "naturaleza" de pantalla y simulacro, de impermanencia e ilusión. Un grito. Romper el búcaro de una patada. Matar al Buda. Lo más absurdo. Sin que ni siquiera el absurdo pueda fijarse en método. La pregunta y el interrogador quedan remitidos a la misma vacuidad: al mismo silencio.

La obra de Tàpies responde al *koan* más radical que se ha planteado el Occidente —ya que de él depende la imagen que se da a sí mismo: el sentido de su representación—: ¿Qué es la Pintura?

¿Qué es la Pintura? No reproduzco, no imito; incorporo directamente la *materia;* anulo la relación entre el sujeto y el predicado plásticos —entre la superficie y el soporte. Destruyo, garabateo, lacero, estrujo, tuerzo, clavo. Un número. Un borrón. La marca de sangre quemada en el techo de la gruta. Lienzo flotando. Bastidor roto. Subversión y reverso no de lo representado —Picasso—, sino del *representante de la representación.*

Ninguna trascendencia. Ninguna metafísica. El código no es ni admitido ni desmentido. Ni afirmación, ni negación, ni anulación de los contrarios. Discusión y crisis, fin de la ontología.

Espejo escarchado

La obra de Robert Rauschenberg es la historia de un asedio: se vigila, se rodea, se cierra el círculo alrededor de la presa y se ataca. Se trata de tomar la imagen. Perturbándola, analizándola, prolongándola a la fuerza más allá de su soporte "natural" de donde se encontrara como exilada, expulsada con brusquedad y finalmente desuniéndola, separando sus láminas hasta que se borren, hasta la anulación.

Trabajo que por sus conexiones y reflejos, por la metafísica de la representación que critica, sobrepasa los límites de la Pintura, a menos que la historia de ésta no sea precisamente un encadenamiento de contradicciones: avances imprevisibles, desbordamientos hacia otros campos simbólicos, interrupciones, silencios, retrocesos brutales.

Al principio era Duchamp. Es decir: el fin de la autoridad icónica, la depredación sistemática, la des-construcción blasfematoria de lo figurado como unidad perceptiva y como valor plástico: destruir la coherencia de los elementos que, desde la invención del óleo, se asocian para armar la representación. Aunque, antes del urinario firmado y de los alevosos bigotes impuestos a la Gioconda, hay que consignar el gesto de los futuristas italianos: en 1911 Boccioni creaba un "insieme plástico" compuesto de hierro, porcelana, barro y cabellos. Poco después de la Monalisa virilizada Marinetti construia una Tavola Tattile y en uno de sus manifiestos enseñaba cómo suprimir alternativamen-

te el ejercicio de uno de los cinco sentidos para agudizar así nuestra percepción creando contradicciones, declinando los datos que nos proporcionan los cuatro sentidos activos, perturbando la coherencia de nuestra captación de la realidad [1].

Rauschenberg reincide en esta actitud y se integra en lo que, a su llegada —su primera exposición personal es en 1950, en Betty Parsons, New York—, es ya una tradición: desconstitución de la imagen, práctica del arte por el absurdo, subversión de toda lógica del cuadro; se responde a la interrogación que plantea el arte con el humor y el desenfado con que se responde a un *koen*, pero la respuesta, para ser válida, tiene que surgir en el sitio más inesperado, contradictoria, múltiple, dispersa.

A primera vista los *combine-paintings* no quedan incluidos en la tradición duchampiana: paneles pintarrajeados, lacerados, empegotados con periódicos y basura, que se prolongan más allá del marco en cuerdas, escobas y escaleras, o sobre él, en el relieve de objetos abigarrados, inservibles, descompuestos, o bien funcionales pero incongruentes —una lámpara que viene a iluminar de rojo, por intermitencias, un ángulo de la tela—: superficies de dispersión, de acumulación heterogénea y enumeración ilógica que embadurnan colores antípodas, de antemano grisáceos y cuarteados.

En realidad, los *combine-paintings* reiteran de otro modo el efecto Duchamp: los presupuestos que los producen corroboran, aunque transpuestos a la sociedad americana y la problemática de los años sesenta, las premisas "devoradoras" del dadaísmo y el futurismo: apoderarse, para incluirlo —por una decisión tan arbitraria como instantánea— en el Arte, de lo más distante y halógeno con respecto a él. En Rauschenberg el gesto conlleva una variante contradictoria: no se incluye en el cuadro, en el arte, lo extranjero e insignificante, sino que se prolonga, a

1. Paola Serra Zanetti, catálogo de la exposición Rauschenberg en la Galleria Civica d'Arte Moderna de Ferrara, marzo 1976.

través de objetos arbitrariamente articulados con ella, la superficie aceptada de la representación, para hacerla desbordar hacia la realidad circundante, devorándola, incorporándola al cuadro, obligándola, como en una invasión de lo simbólico, a una significación suplementaria: a un simulacro de trascendencia.

La bicicleta vertical, las escaleras, los cartones y trapos vienen a trazar como un puente, una mediación o enlace entre el cuadro agresor y el resto, entre desechos de dos categorías: los que han adquirido categoría de Arte, simplemente por estar incluidos en el marco, dentro del soporte, y los otros, esos que con su degradación desde el brillo metálico hasta lo herrumbroso y desde la vitrina hasta el basurero custodian nuestro paso por lo cotidiano, metáforas implacables de la extinción.

De allí que los materiales de la expansión plástica, o de la apropiación de la realidad por la pintura, los agentes de la infiltración simbólica, vayan mucho más allá de lo previsible, hasta identificarse con los de ese exterior cuya posesión persiguen: "un par de medias no es menos apto para hacer pintura que la madera, clavos, terebintina, óleo y tela". "Estoy tratando de cambiar mi costumbre de mirar, de llevarla hacia una frescura mayor. Trato de ser extranjero —*unfamiliar*— a lo que estoy haciendo".

El acoso a la imagen agudiza su estrategia en la serie *Hoarfrost*, de 1974-75. No se trata de "combinar" objetos, texturas y colores para hacer estallar o prolongar lo representado, sino al contrario, de discutirlo en su propia estructura, analizando la imagen, escindiéndola, confrontándola, por transparencia, con otras que la contradigan, o reproduciéndola a una superposición de estratos móviles que se van borrando poco a poco.

En las tres series que precedieron *Hoarfrost*, Rauschenberg había utilizado el objeto en bruto, el cuerpo del referente; después de los cartones, de los objetos venecianos o egipcios, sólo trabaja con la imagen, directamente desplazada de alguna imagen precedente y de preferencia banal —fotos de periódicos de gran tiraje, grabados o postales—;

el soporte es translúcido, gasa, nylon, tela de paracaídas, nunca rígido; flotante, impreciso. La superposición de las figuras recuerda lo que se percibe a través del cristal escarchado —de allí el título de la serie— de una ventana en el invierno urbano y arma secuencias o narraciones involuntarias en que "lo que se repite nunca es lo mismo", como en un dibujo animado no en bandas horizontales sino en diapositivas apiladas unas sobre las otras.

Un ejercicio "narrativo" similar —el paralelo puede elucidar ambas acciones— es el que efectúa, en el interior del texto Jean-Jacques Schuhl al descubrir simultáneamente el anverso de una página de periódico y su reverso: así vienen a superponerse en un solo personaje híbrido y barroco una modelo inglesa y un Papa. También la superposición puede obtenerse al consignar paralelamente el descubrimiento de una momia china con veinte y tres figuritas que forman una orquesta cada una frente a su mesa laqueada, su biombo y su caja de toilette —todo según *Pekin Información* Nº 32— y los *Recuerdos de Hollywood*, de Robert Florey, que rememoran: "en el camerino de las muchachas, Mack Sennett me designó las mesas de maquillaje que habían pertenecido a Gloria Swanson, Alice Lake y Bebe Daniels". La mesa de maquillaje, es, como la imagen que coincide con otra idéntica en una superposición de transparencias de Rauschenberg, el *punto de anclaje* de la serie, pero como en los *Hoarfrost* del pintor, pronto aparecen otros, subyacentes a los primeros, y que funcionan como "transparencias de transparencias", lecturas segundas, anagramas visuales: una nota al nombre de Gloria Swanson transcribe la siguiente frase de *Diálogo de Sunset Boulevard*: "Cuando yo era joven y bailaba en el grupo de las "Bathing Beauties", de Mack Sennet, quedaba en el coro a la derecha de Mary Pickford, que, como es natural, siempre me pisaba el PIE IZQUIERDO". La frase de la estrella crepuscular, a su vez, se lee como en abîme de un comunicado de la agencia France-Press, citado un poco antes en el texto, que da cuenta de que los cirujanos chinos han logrado lo que hay que considerar como una verdade-

ra première mundial: el injerto de un pie derecho en una pierna izquierda. El treinta de octubre del setenta y dos *Pekin Información* asegura que la operada Tsui Wen Shih, pudo calzar finalmente un zapato ortopédico que le permitió pararse, a pesar de la inversión del PIE IZQUIERDO [2].

Haciendo coincidir algunas figuras en una serie de láminas transparentes colgadas unas sobre las otras se pueden fijar como puntos nodales de la imagen, atravesarla como por flechas que inmovilizan un San Sebastián ante su madero. Todo —las ventanas escarchadas de Rauschenberg, los informes bajo los informes de Schuhl— parece denotar un temor, una desconfianza y hasta una sospecha de engaño ante la imagen, que aunque sin llegar a la agresión manifiesta, pertenece al *eidos* duchampiano. La imagen no es garantía de ningún reflejo especular, doble de ningún objeto; no hay identidad ni correspondencia entre los modelos —seres y cosas— y el mundo prolífico y mecanizado de las copias. La prueba está en que la repetición siempre posible de esta última sólo *parece* idéntica. La copia, y aún más la copia de la copia, no hace más que *simular* al objeto modelo y reproduce, como en un acto de escamoteo, su apariencia, su piel. Desencadenar el mecanismo de las reproducciones sin límite, como lo ha practicado el Pop, es también inaugurar una relación con la muerte como pulsión de repetición y encarnizarse en la depredación de esa "copia-cero" en que se convierte, en este juego de espejos y de ecos, el modelo, el generador de la serie [3].

No es un azar si la obra de Rauschenberg, reflexión de y sobre la imagen, encuentra al final de su parábola, como en una evidencia o una *boutade*, al espejo. Pero, para poner en evidencia y llevar hasta hiperbólico la sospecha, el descrédito de la duplicación, sólo se trata de "espejos de

---

2. Jean-Jacques Schuhl, *Un pied (une) tombe,* in "Tel Quel" 55, otoño 1973.
3. El mecanismo puede llegar a su definición mejor en el caso del *holograma,* esa reconstitución tridimensional y exacta del modelo.

feria, deformantes, deshonestos, superficies que devuelven sin reflejar —o sin reflexionar—, que no retienen nada" [4].

Duchamp afrontó la imagen como algo presente, pleno, sin fallas: doble exacto, "legal", del objeto. La atacó de frente como a un guerrero invulnerable, seguro. Su concepción de la figura, aunque irreverente hasta la sorna y su sentido de la Historia del Arte, aunque diagonal hasta la parodia, están, sin embargo, totalmente anclados en la tradición occidental.

La relación de Rauschenberg con la imagen es otra: no se trata de una presencia comprobable, neta, sino más bien de un sitio transparente, sin límites ni forma, de un lugar vacío, o de un *simulacro generado por éste.*

A través de John Cage, Rauschenberg estuvo en contacto con la práctica del *zen*, o con su versión aconceptual y "sacudidora" que hace de una pieza musical un ejercicio sorpresivo de subversión lógica. Su actitud frente a la imagen no es de agresión frontal, sino de desconfianza, de ironía: es un enemigo invisible, nocturno. Una *metáfora del vacío*, un *resplandor de la nada* [5].

Que este pasaje de *Vacío y Lleno, el lenguaje plástico chino* explicite esa reverberación, esa simulación del ser como puro estallido de la nada:

"Ya que en la óptica china, el Vacío no es, como pudiera suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y operante. Relacionado con la idea de los soplos vitales y con el principio de alternancia entre el Yin y el Yang, el Vacío constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo Lleno podría alcanzar su verdadera plenitud. Es el Vacío el que, introduciendo en un sistema dado la discontinuidad y la

---

4. François Bazzoli, catálogo de la exposición Rauschenberg en el Museo de Toulon, 14 julio-23 septiembre 1979; sobre la "desmaterialización de la imagen" en Rauschenberg: Daniel Abadie, "Art. Press", junio 1975.

5. Julieta Campos me señala la procedencia de estas metáforas, que constituyen la "trama" de *Maitreya*, en la obra poética de Octavio Paz; Andrés Sánchez Robayna ha hablado de una "fluorescencia del vacío".

reversibilidad, permite a las unidades constitutivas de ese sistema sobrepasar la oposición rígida y el desarrollo en sentido único, y permite al mismo tiempo al hombre la posibilidad de un acercamiento totalizante del universo" [6].

Y también: Lao-Tzu, *Tao-te-ching*, cap. XL: "El Tener produce diez mil seres, pero el Tener es producto de la Nada (*wu*)", y Chuang-tzu (capítulo *Cielo-Tierra*): "En el origen no hay Nada (*wu*); la Nada no tiene nombre. De la nada nace el Uno; el Uno no tiene forma".

---

6. François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979.

FIJEZA

El azul de fondo, un cielo uniforme y acrílico, sin nubes ni gamas, justo de factura aunque insituable en el transcurso del día —a la vez puntual y acrónico—, merecería el tenaz adjetivo de californiano, si no fuera igualmente verosímil en el verano andaluz de San Pedro de Alcántara.

También los toldos, desplegados y tensos, rayas blancas y moradas, hirientes a la vista bajo el sol meridiano, inmóviles a lo largo del día brutal e interminable: filtro rectangular opaco sobre los balcones paralelos, ligeramente desiguales, siempre vacíos. O las palmas: líneas grises, altas en exceso, rectas, como trazadas de un solo gesto, que coronan penachos minúsculos, risibles casi, de un verde improbable: apagado y grisáceo. Hay dos, a la derecha, jarifas, rígidas, perfectamente paralelas.

En los cristales ahumados de la casa, escueta como un refugio atómico, o como un templo japonés proclive al budismo bancario, se refleja otra palmera, menuda y más frondosa, otras construcciones, igualmente sumarias. Ante los cristales, una silla de lona, su sombra minuciosa en el piso; también, yerba afilada y dura, dispareja.

La gran piscina y el trampolín aún vibrante ocupan todo el primer plano.

El agua está en calma, sin olas ni reflejos. Apenas se adivina, como una malla de cuadrados laxos, destejida y móvil, las bruñidas losetas del fondo; el borde es una cenefa del mismo azul.

El agua está en calma, excepto, bajo el trampolín y hacia el centro: sin ondas bruscas, ascendiendo casi a la vertical, como espuma compacta, las salpicaduras violentas de un *splash*. Trazos menudos, blanco de zinc o de titanio, torcidos y nerviosos como cáñamos finos dibujados directamente con el tubo de pintura, o con el cabo enchumbado y chorreante de un pincel. Del chapuzón central surgen espirales estiradas, cujes, zarcillos de viña.

Ahora solo queda la espuma. Lo blanco en su cenit. Un segundo después, el que sigue a la representación, el agua encrespada va a caer, a iniciar su descenso, hasta desaparecer disuelta, borrada en el nivel estable, calma. También, con el del cuerpo ahora totalmente ausente, sepulto unos momentos bajo el agua, siguiendo, como un astro apagado, una curva torpe —ahogo transitorio del sumergido—, volverá el rumor del braceo, eco de un delfín. Pronto asomarán las puntas de los dedos, la mano derecha abierta, de recién nacido o de náufrago, la cabeza, los ojos apretados, la boca dilatada, sedienta de aire; un movimiento brusco: el pelo chorreante sacudido: lentitud drogada de las gotas azules y brillantes, hilos nacarados irradiando de la esfera móvil. Como el sudor de un cuerpo que gira, ebrio.

Ahora: suspensión instantánea de los ruidos, éxtasis de las imágenes, receso de los gestos Todo —los cuerpos y sus rastros, las cosas y sus reflejos— exhibe su intensidad, su júbilo. Una euforia y plenitud de los sentidos imanta y unifica lo invisible y lo manifiesto —nadador y paisaje—, como si una misma energía los sostuviera y atravesara. Todo es esplendente, nítido, saturado y ligero a la vez. El calor exacerba las percepciones, el brillo de los contornos, la presencia de las formas, lo metálico de las superficies y los colores.

Sólo que en la *fijeza* de la representación, laboriosa, ínfima, aplicada en la corrosión de lo breve, está la muerte. En ese instante fugaz y suspendido, casi imperceptible, único —imposibilidad matemática de su repetición: una combinatoria infinita ha producido ese *splash*, esa

configuración y no otra, por contigua y similar que sea, de la espuma, ese justo azar del cuerpo y el líquido, como un teorema del nadador y el agua.

Allí, detrás de la imagen, o más bien en la sutura que la cose y la superpone a lo real, en la soldadura de sus bordes vacilantes, allí está.

Detrás de lo representado, sobre todo cuando asume la alegría excesiva del chapuzón californiano, el set programado y el auspicio de las piscinas y palmas, ligera, como la perdiz detrás del bambú, corre la aporía de lo irrepresentable.

Detrás del rumor eurítmico del braceo se estanca un silencio purulento y espeso; detrás del agua salpicada, la del río fijo y socarrón.

Piscinas. Cuerpos tersos, esbeltos, saltos de atleta —el trampolín: un tableteo seco—, muchachos alargados, dóciles como tigres inexpertos que el agua fresca duplica en una imagen oscilante, borrosa, estallada, o corta por la cintura, por el pecho fornido y liso, por las nalgas duras y el sexo: una línea autoritaria y recta.

Uno, de espaldas, en el ángulo de una ducha —reflejos en las losetas negras—, mientras el agua cernida y vertical lo abarca y sorprende en su cono, se inclina, curva suave del torso, para atrapar un jabón resbaladizo y gigante, correr una cortina opaca, responder a un llamado. Otro reposa desnudo —sólo una camiseta apretada y blanca—, boca abajo, esperando al posesor o después de la penetración, sobre el sobrecama impecable y sin pliegues de un lecho angosto. Uno, finalmente, como asfixiado de calor o harto de humo y de alcohol, ha empujado bruscamente y abierto de par en par las puertas transparentes del balcón y, junto a la baranda, contemplando el paisaje ya nocturno, abre los brazos y respira, desnudo y solo.

El creador de estas fantasías, es decir, de estas imágenes lo bastante legibles y banales como para incluir en ellas, sin el menor desajuste, al espectador o a su doble onírico, es el pintor inglés David Hockney.

Otros, muchos otros, han agotado la perezosa imaginería de los muchachos desnudos, desde la ilustración laboriosa y el esfuerzo académico hasta la panoplia muscular o el fácil fetichismo del cuero negro: ese arte oficialmente *gay* que hace reconocibles y oportunas desde portadas de revistas hasta entradas de bares, ya que incluso una cierta tipografía regresiva y protectora —la que nubló los ojos de nuestras madres— puede servir de soporte a una cultura aunque periférica y minoritaria omnipresente, siempre presta a infiltrarse en el saber popular.

Si con frecuencia al arte *gay* por su inherente —o arbitraria pero empecinada— fascinación helénica coincide con el más edulcorado realismo académico y asume sin nombrarla una rancia estética de vecindario, los arquetipos eróticos de Hockney escapan a esas generalidades o manías, hoy casi folklóricas, del género. Es porque, a través de la fijeza, abren a otro espacio, remiten a otra red de significaciones.

No se trata, por supuesto, de cualquier fijeza. En ese caso, una simple instantánea bastaría. No toda inmovilidad es elocuente: se trata de detener, de congelar la secuencia en una imagen dada, ésa, única entre millones, que sirve de compuerta hacia lo inmóvil, hacia lo imposible de la representación.

Duchamp, de cierto modo, capituló ante el vértigo de esa selección: con ingeniosidad fotográfica, y hasta quizás con una excesiva reverencia por el aceitado desplazamiento, por el espejeo del cuerpo-máquina, decidió representar *toda la secuencia,* aunque rebanándola; momentos escindidos y superpuestos, pasos de un desnudo eficaz bajando una escalera.

Hockney detiene en un instante preciso el relato visual —desde que el adolescente entra en el espacio ritualizado de la piscina hasta que el agua, después del *splash,* vuelve a calmarse— y *extrae* de él, casi en el sentido quirúrgico del término, una configuración precisa, ésa que entrega a la envoltura transparente y rígida de la fijeza: escarabajo preso en el vidrio estriado de un pisapapeles;

perro de Pompeya, que una ola de lava detuvo para siempre en un salto reidor.

(El *Discóbolo* de Mirón no es otra cosa, pero se trata de mostrar, en un gesto detenido, la condensación y el encadenamiento de los precedentes y de los siguientes; Hockney lleva hasta su extremo maniático el análisis, escapa, con una habilidad inconsciente o truculenta, al laborioso *ahorro* —un término bancario— de la síntesis).

En las piscinas la fijeza es otra. Un intersticio, una falla por donde brota, como si la secuencia entera no tuviera más sentido que obturarla, que contenerla, fuente súbita o géiser, lo que toda imagen tiene por misión obturar.

Insisto: no nos asomamos, como por una hendija, a un espacio neutro, acromático, absurdo —despojado de figuras y de sentido—; al contrario, levantando una lámina ínfima, del espesor ínfimo de la imagen, la coraza protectora se resquebraja; salta, *gicle* —connotación seminal de este verbo francés: el esperma, en la eyaculación *gicle,* brota en chorro— de atrás de ella y nos inunda el rostro un contagio infalible, grumoso y pálido; la obscenidad viscosa de la muerte.

EL PINCEL PURPURA

I. *Aporía.* Dificultad, imposibilidad de emprender un discurso, aún el más alusivo o mimético, sobre una obra que progresa paralelamente a su propio comentario, que integra su elucidación: su doble en el lenguaje. Saura concibe simultáneamente, o al menos asocia y expone, el trazo material, asimilado a un lenguaje-objeto, la crudeza y brusquedad de la tela, y su inserción en un saber que la enmarca y sitúa, que también la reproduce —con más pertinencia, o más sorna, que cualquier discurso crítico— en la palabra: chafarrinón y *giclée* de la frase, violencia espermática de los blancos, goce depredador de un castellano arcaizante o lacerado, autoritario o dialectal, inquisitivo, obsceno. El comentario, aunque marginal o solapado, es otro personaje —el principal— en la galería de esperpentos.

Ya que no se trata únicamente de pintura, de óleo, pincel y tela, sino de un hacer más extenso y mental, que a la vez caricatura y sobrepasa al lienzo, lo comprende y parodia, que reverencia e impugna la Historia del Arte, inserto y expulsado de la tradición, medularmente español en su rechazo y aversión de España.

Adoptar pues, ante esta pintura y su doble verbal, una estrategia, o una táctica de acercamiento que funcione por pequeños golpes sucesivos, contradictorios y autónomos, diseminados, móviles al extremo: una guerrilla conceptual imprevisible, nómada. Rechazar la mise-en-place

comparativa o lapidaria. Operar por aforismos, analogías infundadas, choteos. Salir del campo plástico, o al menos, conectarlo con otros, antípodas, halógenos, logrando así más que una elucidación, un sistema de conexiones, rupturas, nudos, encuentros fortuitos, desajustes, enchufes: a la imagen de un tejido precortesiano deshilachado, una computadora fuera de voltaje o una orgía.

II. *Onomastomancia.* Curiosas adivinaciones y resonancias las que ha suscitado el nombre de Saura. Desde la escuela, y con una persistencia burlona que llega a contaminar su propia obra —motivos, fabularios, postura de los personajes—, se le asocia con *saurio,* es decir, con algo reptil y escamoso, somáticamente retardado o inhábil: estadio arcaico de la evolución. Tenaz manía regresiva o fácil espejismo semántico.

Nadie repara sin embargo en que en fracés esa misma onomastomancia nos lleva no al pasado filogénico, larvado y torpe, sino a la lucidez del porvenir: *saura,* es decir *sabrá,* el que sabrá. El alumno marcado por el mote mimético —el modelo de la especie es el camaleón— ¿no será también el que detenta un saber venidero, el depósito de una sabiduría aunque informulada prescrita?

En este sentido, el Littré es aún más esclarecedor: *saure* es un color, el único, como por azar, con que el pintor ha amenizado su severa paleta de blancos y negros, "un amarillo que tira a marrón". El adjetivo enriqueció antaño el vocabulario hípico.

Más: un filólogo intrépido, Mahn, ejecuta de antemano y por casualidad, un verdadero malabarismo mántico al sostener que *saure* y por ende *saura* procede del vasco, de *zuria* o *churia* que significan *blanco.*

III. *La vigilancia del modelo.* De las recreaciones, parodias, mofas, contrahechuras o copias que Saura ha realizado de los modelos clásicos —el Felipe II de Sánchez Coello, el Cristo de Velásquez, un autorretrato de

Rembrandt, los "montajes hiperrealistas" de Pedro de Acosta y hasta las portadas de Brigitte Bardot— valgan, sin carácter prioritario ni preferencia cronológica, cuatro lecturas o versiones:

I. Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y su armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Monalisa, quema del templo de Efeso.

II. Suscitar la venganza del modelo. Es decir, rescatar la energía iconoclasta, la subversión de la figuración clásica, el nerviosismo y la blasfemia que estaban ya contenidos en él, y que la copia irreverente despierta, provoca: teratología apenas disimulada de *Las Meninas,* caballos de seis patas que una radiografía de Velázquez revela, ratones de *Las Hilanderas,* rostros retorcidos de Rembrandt, potro fosilizado y saltador del príncipe Baltazar Carlos. El modelo y su copia desfigurada, el monumento y su parodia, la operación y su blasfemia, pasan a un registro; lo que importa es el momento que sigue, lo que se produce cuando el modelo corroído, deformado por su interior se venga, se hace monstruoso, cambia su carga sacramental, que el Poder había canalizado en el sentido de su Cultura, en energía sacrílega. La obra clásica, en esta economía de agresiones, no está asimilada a una superficie muerta, marmórea, sino a una topología dinámica, presta a responder, a ripostar, a ir más lejos que el interlocutor en el espacio del anti-clasicismo. Es como si *Las Meninas,* terminada la copia de Picasso, multiplicaran, elevaran al cuadrado sus disimetrías para marginar la recreación picassiana y arrinconarla en el *boudoir* de la estética dulzona, decorativa y amanerada. Saura trabaja con estas venganzas.

III. La función del modelo es contener, limitar, lo que sin su borde sería furia del pincel desaforada y proliferante, pintura de acción sin cauce, brochazos informes, chorreaduras, gestos. El dibujo, el contorno autoritario y neto del retrato original, la voz del modelo, no sirve más que de clausura, de represa. Dialéctica entre la energía informulada, ciega, y la austeridad, o la censura, del *pattern*. El régimen de la producción de sentido es el de la libertad vigilada. Si la libertad es total, o nula, el sentido no acude. El azar prodiga tachonazos rápidos, inconexos, anárquicos, rayas borrosas. todo un flujo nervioso sin concierto ni *telos*; la necesidad, es decir, la vigilancia del modelo, su dibujo diametralmente recortado contra el fondo negro, emergiendo, como el perro de Goya, de la noche indiferenciada o de la tinta, contiene y abroquela —dota de sentido— la pulsión perpetua del garabato, interrumpe, corta, imparte su energía —que es la del límite— al fluir dislocado de signos.

IV. El efecto de ruptura, o de blasfemia, no es más que una ilusión. En realidad, no hay subversión ni desacato: continuidad estricta de la Historia del Arte. Vistas desde nuestros días y comparadas con sus modelos, las furiosas figuraciones de Saura nos aparecen como imposturas pintarrajeadas, caprichos o monstruas vestidas, como debieron parecer, comparadas con los íconos bizantinos, con el hieratismo de los apóstoles sobre fondo de oro, en Toledo, y en su época, las dilatadas y flamígeras figuras del Greco; hoy, sin embargo, tanto nos asombra la coherencia y continuidad de los entusiasmados apóstoles toledanos con sus arcaicos prototipos como lo disidente de esas versiones del cretense. Así, vista quizás desde un futuro totalizador o precario, y ya disueltas o borradas las precedencias y las heterodoxias —anulada la prioridad entre *Las Meninas* de Velázquez y las de Picasso, entre los retratos del Greco y los de Saura—, la

obra de este impugnador no aparecerá mas como la clausura lógica del caravaggismo, su hipérbole, un tenebrismo llevado al exceso que en la exacerbación de sus opuestos —luz condensada en el blanco más parco; todo claroscuro reducido al negro— exhibe su conclusión.

Más que en sus modelos designados o reconocibles —el autoretrato de Rembrandt, el Cristo de Velázquez, el Felipe II de Sánchez Coello. . .— la otra voz del diálogo sarcástico, o de la estereofonía estridente de Saura, sería escuchable en los contrastes violentos y el teatro inmoderado de San Luis de los Franceses, en la vehemente oposición de ademanes y tonos que hicieron de los personajes del Caravaggio los fundadores de un linaje, estandartes de una estética de la contradicción.

En esa heráldica binaria, que es la del barroco, se inscribe Saura; en su cenit. O en su irrisión.

IV. *Máscaras de cuero.* Las tiendas crepusculares de Christopher Street, en el barrio homosexual de Nueva York, ofrecen a los sectarios de Sacher Masoch y/o de Sade, toda la panoplia instrumental que su vocación reclama: látigos diversamente punitivos —es decir, trenzados—; un vestuario erizado de clavos, como fetiches africanos; cinturones anales de castidad, anillos penianos, consoladores clásicos, ungüentos urticantes o anestésicos y capirotes abigarrados.

En los bares aledaños, contra los muros subterráneos y sudorosos —blanco clínico de refugio atómico o negro bituminoso de galería de mina—, cada noche inaugura un templete a los mártires consintientes de la ardua voluptuosidad de sufrir.

Metáfora occidental del yogismo, sin hipóstasis ni redención, cuyos enseres, base de los oficios, están más atravesados por lo simbólico que por lo letal: dos tipos de máscaras, idénticas en sus materiales, pero no en sus aber-

turas: la del amo, ojos enormes y abiertos, bordeados de costurones intimidantes y groseros; la del esclavo, ojos obturados, boca perforada, libre.

El amo, pues, unta a la víctima con su mirada conminatoria y excesiva, la embadurna con ella, la somete gracias al privilegio, o a la autoridad puramente contractual que le arroga el abuso de la mirada, ese objeto parcial. El esclavo, al contrario, no es más que titubeo y ceguera: el orificio de su boca es sólo recipiente o devorador, lugar de descarga o de succión. Nunca de palabra: en el *Mineshaft,* por ejemplo —el *Hueco de la Mina*— está prohibido hablar.

El significante, en las máscaras asimilado a una sutura —el borde cosido de las aberturas—, limita el sitio vacío donde vendrá a alojarse el objeto del deseo o su imagen: el cuerpo sometido y dócil del esclavo, el sexo penetrante del amo.

También en *El Grito,* de Munch, la boca está desmesuradamente abierta, pero los ojos reducidos, apagados, como si la hipertrofia de un borde anulara el espesor o la posibilidad del otro.

Las cabezas de Saura pertenecen a esta dialéctica, que es la del terror. O bien nos miran con ojos desorbitados y voraces, de amos exigentes, rigurosos y glaciales, prestos a embarrarnos con el semen transparente de su mirada, filtro de su poder panóptico, para incorporarnos así al espesor grumoso y nocturno de la tela; o bien, ojos desdibujados y torpes, nos ofrecen una boca dilatada, implorante, presta a la deglución obediente o al vómito, al fantasma oral y silencioso de la sumisión.

V. *El pincel púrpura.* Tchang-Tsao, pintor de las Seis Dinastías, inigualable en árboles y rocas, trabajaba —hacia 750 de nuestra era— a toda velocidad. Aunque su instrumento era el "pincel púrpura", grande, y que

absorbe mucha tinta, *con frecuencia utilizaba la palma de la mano para aplicarla.* Su acción era tan rápida que descuidaba los detalles, sólo contaba el conjunto y la percepción de la obra a distancia. Tchou King-hiuan, autor posterior de un *Catálogo de Pintores Ilustres de la Dinastía T'ang,* señala que los contemporáneos de Tchang-Tsao encontraban su práctica innovadora "bien extraña".

En la dinastía T'ang, un pintor utilizaba "el entintado normal para las montañas, y luego, rociando el cuadro de agua, lo limpiaba con la mano; otro, después de haber ejecutado el dibujo, trazaba las nubes y la bruma, y luego, con tinta disuelta lograba el viento y la lluvia".

"Cuando todos los procedimientos de los calígrafos se habían impuesto en la pintura, se pudo recurrir a una gran variedad de efectos curiosos, que desafiaban todos los cánones tradicionales. Algunos se asocian con el término *yi-p'in,* la "categora sin tensión", que los calígrafos apreciaban particularmente. Como interpretación de ésta, se podía sugerir el uso de *manchones y salpicaduras obtenidos por azar y relacionados luego para sugerir formas ovales,* pero el término probablemente se utilizó en un sentido más amplio para denotar cualquier uso no ortodoxo del pincel que se deja ir sin freno, lo que pareció ser garantía de una total espontaneidad" [1].

"Los pintores Ch'an no desdeñaban lanzar sus bonetes embebidos de colores hacia lo alto de papeles y sedas" [2].

Los maestros americanos del expresionismo abstracto, en la década agresiva de la danza gestual y los formatos

1. W. Watson, *L'art de l'ancienne Chine,* Editions d'art Lucien Mazenod, París, 1979, páginas 69 y 272.
2. Esta frase de Roland Barthes, caligrafiada sobre un fondo del pintor Jean-Michel Maurice, centra uno de los afiches que, asociando pintores y escritores, la galería *Maeght* lanzó hace unos años. Cuando celebré su grafismo y economía, así como la actualidad de su lección de pintura, Barthes, por humildad, o practicando un sentido de la propiedad textual que en realidad impugnaba, me aseguró que la había encontrado en una obra de Marcel Granet.

heroicos, reivindicaron con creces la experiencia de esos calígrafos disidentes del Imperio, en quienes sus contemporáneos, muchas veces, no reconocieron mas que los estigmas de la ebriedad —algunos pintaban en trance etílico— o de la locura.

Esa procedencia —la arqueología de lo impulsivo— es verosímil, pero abusiva. Marginaron los fundadores americanos, al proponer esa filiación ahistórica, un hecho decisivo: los brochazos embriagados, los manchones furiosos y los bonetes lanzados contra la seda, en su dispersión y anarquía, constituían, gracias a un ejercicio posterior de contradicción —reestructuración y enlace— *una figura,* por brumosa o inverosímil que ésta fuera.

La descendencia de esos taoístas frenéticos, que llevaron a la seda la brusca irrupción del *yang,* sería más asignable, aunque parezca más arbitraria, en la *furia del penello,* que impartió magnitud y cólera al barroco de Rubens; también en las mujerangas pintarrajeadas como garabatos de urinarios de Willem De Kooning, pero sobre todo, si se tiene en cuenta el empleo exclusivo del blanco y el negro, en Antonio Saura.

Con una similitud suplementaria, que acerca y casi identifica a Saura con los paisajistas del "pincel púrpura" —baste señalar, en las *Crucifixiones,* la impresión del color con la palma de la mano—:

La energía, la pulsión maculadora que limitará el dibujo, en Rubens, dada la dimensión o la "ideología" de los formatos, su andamiaje de grandes curvas imbricadas, puede situarse en el hombro, en la articulación que permite trazar círculos que tengan con el Hombre exaltado, redentor, consonancia, si no medida común

En De Kooning, creo, esta energía desciende hasta el codo, segunda articulación que permite el trazado de un cuerpo accesible, inmediatamente presente y palpable.

En Saura, en el transcurso de su figuración, la nerviosidad, la fuerza icónica, han ido bajando hasta la muñeca: la mancha de la mano es, pues, idéntica a la de la mano imaginaria —la mano claveteada del Modelo en la

cruz—, ni mayor ni menor que el Hombre, un reflejo especular y carbonizado de su dimensión real.

Del Cristo, tema de los tres pintores, no se significa, en Saura —es decir: en la gramática de los gestos que permite el pulso—, ni la trascendencia eucarística, ni el sacrificio redentor, ni siquiera una épica accesible de la pasión; sólo la injusticia, lo arbitrario de la violencia cometida contra un hombre como todos los otros, sin nombre ni fecha. Su mano en la cruz es la exacta medida de nuestra mano entintada, su mirada vidriosa el reflejo puntual de la nuestra, su ofrecimiento físico el sello de una vida común.

La historia de la energía termina pues, con Saura, como empezó con los calígrafos coléricos del Imperio: si lo sagrado aparece es bajo la forma de lo más visible, de lo más cotidiano. Para los devotos del "pincel púrpura" la Armonía cósmica era perceptible en el paso de la bruma sobre las montañas, en la inmovilidad de un lago de invierno; para Saura cualquier hombre es el Hombre, cualquier víctima de una injusticia es el Redentor.

VI. *Mishima.* Yukio Mishima adoraba a San Sebastián. Su última pieza de teatro —me refiero al siniestro y sutil juego de decapitaciones con que, después de arengar a unos soldados jaraneros, ofreció su cuerpo al antiguo Imperio— puede ser leda como una metáfora del suplicio con que el apuesto centurión romano alcanzó la santidad.

Pero su adoración era más asidua y dudosa: utilizaba una imagen del guerrero flechado —la más impoluta y nacarada, ésa que acuñó la asepsia de Guido Reni— como soporte a sus fantasías masturbatorias cotidianas. El joven martirizado, sin huellas visibles ni estigmas de tortura se iba convirtiendo, en la secuencia sádica del monólogo erótico, en atleta lacerado, luego en herido ago-

nizante y finalmente en un guiñapo ensangrentado, en una pantomima del horror.

La relación de Saura con el Cristo de Velázquez no es radicalmente distinta. El pintor ha señalado la serenidad de la figura, la discreción de las incisiones, la eficacia teatral del pelo, mechas de bailaora flamenca. Su sacudimiento y dramatización de esta imagen, hasta convertirla en un garabato sanguinolento, no dejan de evocar una *adoración.*

Mucho se ha "parafraseado" a este Cristo, tan ambiguo en su significación última como nítido en el *contraposto* de su puesto en escena, en el recortarse de su cuerpo lúcido contra el fondo negro: cenit gongorino contra la noche de San Juan. Nadie, sin embargo, habla del violento erotismo, de la fascinación que se desprende —otra palabra redentora— de ese cuerpo, posado más que clavado en la cruz.

Que lo confirme la semiologa de la imagen publicitaria: la disposición del pelo —mitad del rostro cubierto, lisura, ojo visible cerrado o mirada baja— obedece exactamente a las leyes con que el inconsciente *motiva* la sexualidad. Antes de las actuales investigaciones, las turbadoras estrellas del cine silente lo supieron, y aún después, los programados símbolos sexuales lanzados a la voracidad del consumo común.

Como Mishima, y con igual asiduidad y ahínco, Saura va convirtiendo el cuerpo de Cristo —liso, voluptuoso, cubierto apenas, como un joven semita en un gimnasio confidencial, por un paño brevemente anudado que quisiéramos arrancar— en un fetiche desgarrado.

Se trata de un *blow-up,* de una explicitación de la *verdad denegada de todo icono cristiano* —el sufrimiento aceptado, la resignación, la esperanza de una salvación ulterior—; también de un trabajo pulsional sobre el propio cuerpo, de una investigación del gasto, que la tinta o el óleo negro metaforizan como despilfarro barroco y agresión seminal.

Juego paradójico con la destrucción. En Velázquez y en Guido Reni —pero también en la *Crucifixión* de Federico Barocci, que reúne en la misma tela a los dos mártires igualmente intactos y retocados— el cuerpo como envoltura se conserva, se respeta: ni sangre excesiva ni laceraciones que sobrepasen la intensidad del signo puro; alegorías más que retratos. Lo que está subrayado no es la violencia sino la continuidad del borde. Saura, al contrario, lacera voluntariamente la envoltura para demostrar que toda *pasión* no es más que fractura del borde. Como un niño desasosegado o maniático destroza la muñeca *para ver qué hay adentro.*

Pero esta iconoclastia más que al Cristo, o a cualquier figura, se dirige a la Pintura misma. La pintura es adoración de la superficie, fetichización de lo liso, de lo continuo, exaltación del borde sin fallas. Con Saura se literaliza un "sadismo" cuyo referente más arcaico estaría en la pintura parietal: más allá de la figura, del ícono, del soporte; destruir el fundamento mismo de la Representación.

VII. *Lezama.* "Trajo Felipe II el ceremonial de las cenizas y la cripta cenizosa. Reemplazó las arenas, triunfo solar sobre la tierra, por la ceniza o el residuo del hueso rodado por el fuego o la cal. Predominio de la ceniza y la cal. Por eso en su principal edificación, desde el principio de la ceniza estalla la rebelión de los canteros. La piedra de la fundación frente a la soplada ceniza. Y de hecho Saura instala de nuevo a Felipe II y esparce aquella ceniza como a puñetazos. Un despertar donde el hombre, para recapturar la interrogación solar, se ve obligado a patear las cenizas, a dinamitarla en su convulsión de verticalidad".

Donde los otros ven blanco y negro, Lezama ve gris; ceniza obsesiva donde sólo percibo semen y carbón. Aúna

en el futuro hipertélico, o en un pasado sin opuestos, adánico y promordial, las voces antípodas y excesivas del blanco y el negro, atravesados en diagonal como por el alfil los cuadrados del ajedrez. Noche germinativa y hermética, día incandescente salpicando la tela con el chisporroteo anaranjado de la significación: reunidos y anulados en el sentido de la ceniza, gris del pensamiento sin límites ni centro. El vacío es la forma; la forma es el vacío: la ceniza soplada anuda los opuestos. El oro de la arena, el día del sentido arde y asciende: brasas.

VIII. *Retratos razonados.* ¿Qué sería razonar un retrato, de qué razón se trata? Sin duda, de esa que analiza y discute la relación entre el modelo, la obra y el autor. Esa relación, a lo largo de la Historia del Arte, o de esa galería de retratos que tomamos como tal, ha basculado cada vez más a favor del modelo, del personaje retratado: más exactitud en los trazos, un acercamiento cada vez mayor a las facciones, una reproducción cada vez más minuciosa de la piel, hasta llegar al hiperrealismo o a la manía. O al contrario, se ha tratado de consignar esa "verdad" que está más allá o fuera de la piel, la "vida interna" del modelo, su unicidad, su ser. Pero siempre, a través de la captación realista o de la fotografía psicológica, de aislarlo, de numerarlo, de identificarlo casi legalmente.

Saura hace también bascular esta relación, pero en sentido opuesto: no se trata de individualizar, de personalizar al modelo, sino al contrario, de disolverlo en el anonimato de unos trazos que son los de la especie; un *garabato genético* que hace más referencia al signo "ser humano" visto quizás desde un exterior de la razón, que a la fisonomía del sujeto.

Y más que a la especie: a la pintura. Saura, como un teratólogo capcioso, nos confronta con sus fenómenos plás-

ticos, con esas 'rarezas del siglo" que son las del color y la forma: "las masas negras del cuerpo, y a veces de los sombreros, son por encima de todo pretextos estructurales, más aún, formas de sugerir espacios. La estructura barroca, aventurosa —la cabeza, siempre diferente— emerge de zonas de claridad y de sombra —espacios—, siendo las relaciones "históricas" o "sentimentales" un "además", pero no un "objetivo" [1].

Retratar, para Saura, es mostrar al modelo, como en la anamorfosis de un espejo, el manchonazo organizado a que su figura, como toda figura, se reduce, el *pattern* de su génesis: cualquier borrón de tinta, doble y simétrico, se convierte en ojos y nos mira; si está debajo de ellos, cualquier trazo redondo se apresta a devorarnos. Es también mostrar a la Pintura su desvío, su margen; de allí que el retratado por excelencia sea Goya, y el cuadro con que se dialoga el de su perro, límite de la figuración y quizás de la lógica figurativa, umbral de la Pintura: allí termina el color —más allá todo es negro, sin valores ni texturas—; también la razón, lo descifrable.

Los retratos de Saura son trabalenguas visuales. Resonados por el negro de la cámara de eco, del nictógrafo, los modelos "arrojan", inmersos en la luz carbonizada, su violencia de ceniza, el jeroglífico de su muerte: como una reverberación nocturna del rostro, o su marca vacía en el basalto, siempre al acecho de que el cuerpo vuelva.

Barroco: porque se trata de claroscuro, pero también porque el cuerpo afronta —como en el primer barroco, temáticamente: el martirio de los santos— estructuralmente, un riesgo, que aquí llega hasta su tensión límite, hasta ese punto en que sus fragmentos, como antes de ser totalizados en la imagen especular, pueden desunirse y rodar, anularse en la disolución.

Pero los retratos los reúnen, como para corroborar el milagro de su encuentro, que es el azar de la especie.

---

1. Carta de Antonio Saura, París, 24. VII. 1981.

En un rostro —dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en caligrama— Borges ve todos los rostros, ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin *telos;* en el Libro —inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros —Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato— o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndosenos— Saura ve una "firma"[2] del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara.

2. Como en las religiones africanas de Cuba los asuntos tienen *firmas:* esquemas de tiza en el suelo que señalan su presencia y orientan los rituales y las ofrendas.

INDICE

La simulación
Severo Sarduy

La simulación, el parecer otro, es la sustancia misma de lo literario; no a otra cosa alude el término "ficción" que sólo por convención o comodidad se circunscribe a lo literario —inclusive a un sector de lo literario—, pero cuya posibilidad de utilización como categoría interpretativa de problemas más amplios (el arte en general) merece ser indagada. Desbordando el campo artístico puede ser articulada como un rasgo peculiar del pensamiento occidental.

Esta proyección es la que ejecuta Severo Sarduy en el presente libro en el cual se examina el tema en los más variados campos: la pintura y la escultura modernas se dejan interpretar en términos de una tensión entre la copia y el modelo. La simulación deviene así una metáfora pertinente y fecunda del arte contemporáneo. El mismo concepto sirve como guía interpretativa de algunas de las propuestas más representativas de la literatura —Lezama Lima— y la pintura —Botero— latinoamericanas.

Severo Sarduy nació en Camagüey, Cuba, en 1937. Después del triunfo de la revolución comienza a publicar en *Diario Libre* y *Lunes de Revolución*. Realiza estudios de Historia del Arte en la Escuela del Louvre y en la Escuela de Altos Estudios de la Sorbona. Desde 1965 colabora con la revista *Tel Quel* y ya antes había publicado *Gestos*, estudio de la pintura de Franz Kline; en 1967 publica *De dónde son los cantantes*; en 1969 *Escritos sobre un cuerpo* (ensayos); en 1971 *Flamenco* y *Mood Indigo* (poemas); en 1974 *Big Bang* (poemas) y *Barroco* (ensayo); en 1977 *Maitreya*.

Monte Avila Editores

P.V.P. Bs. 20.—